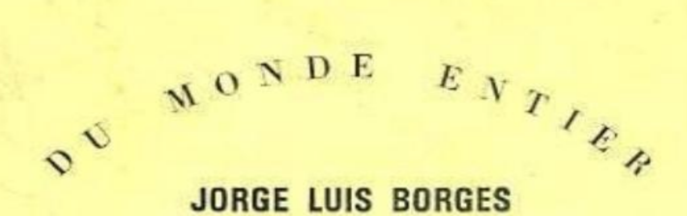
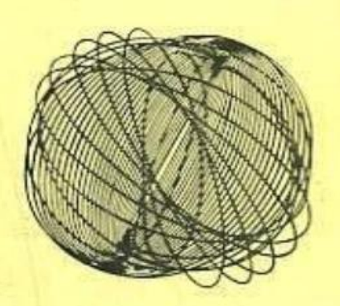


JORGE LUIS BORGES

ENQUÊTES

TRADUIT DE L'ESPAGNOL
PAR PAUL ET SYLVIA BÉNICHOU

NOUVELLE ÉDITION





GALLIMARD

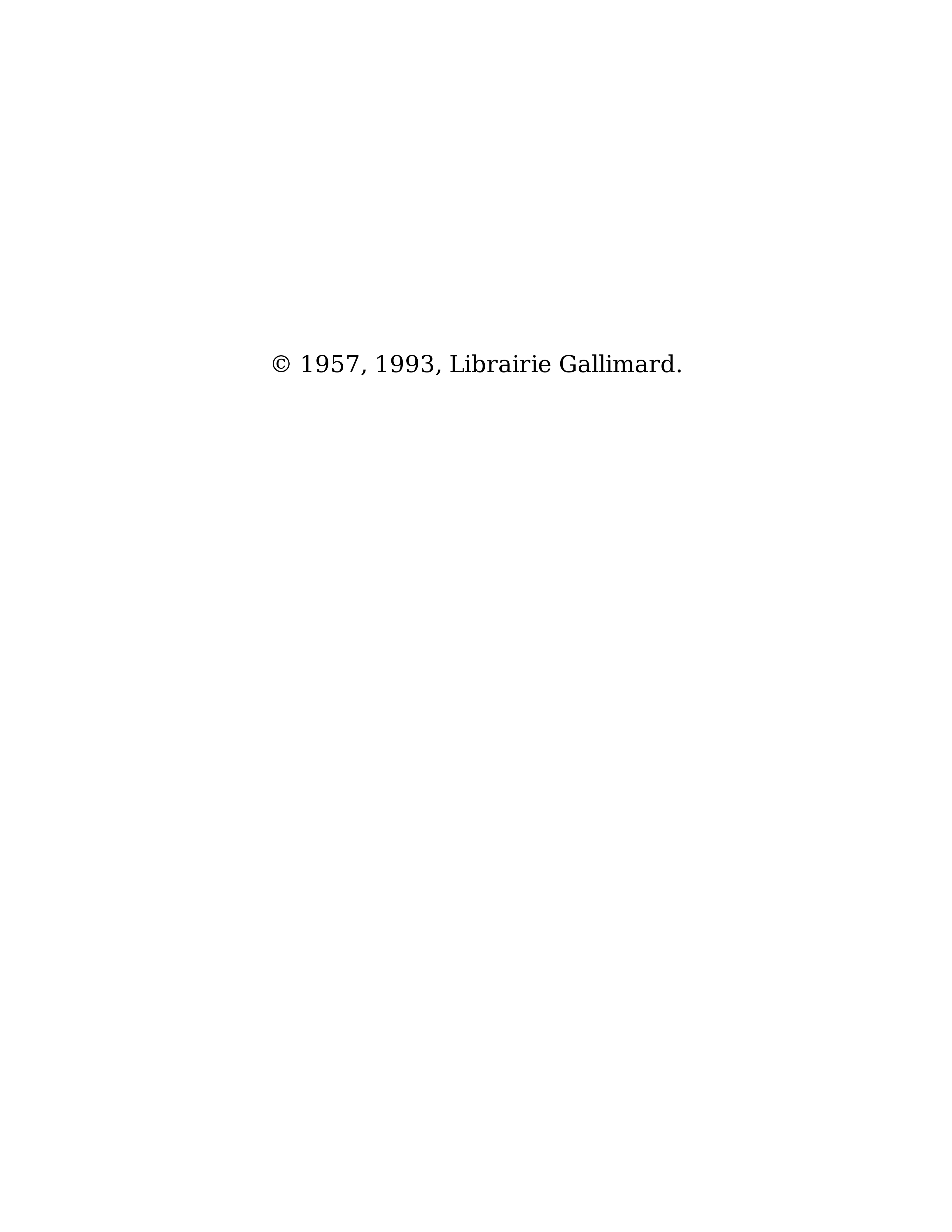
JORGE LUIS BORGES

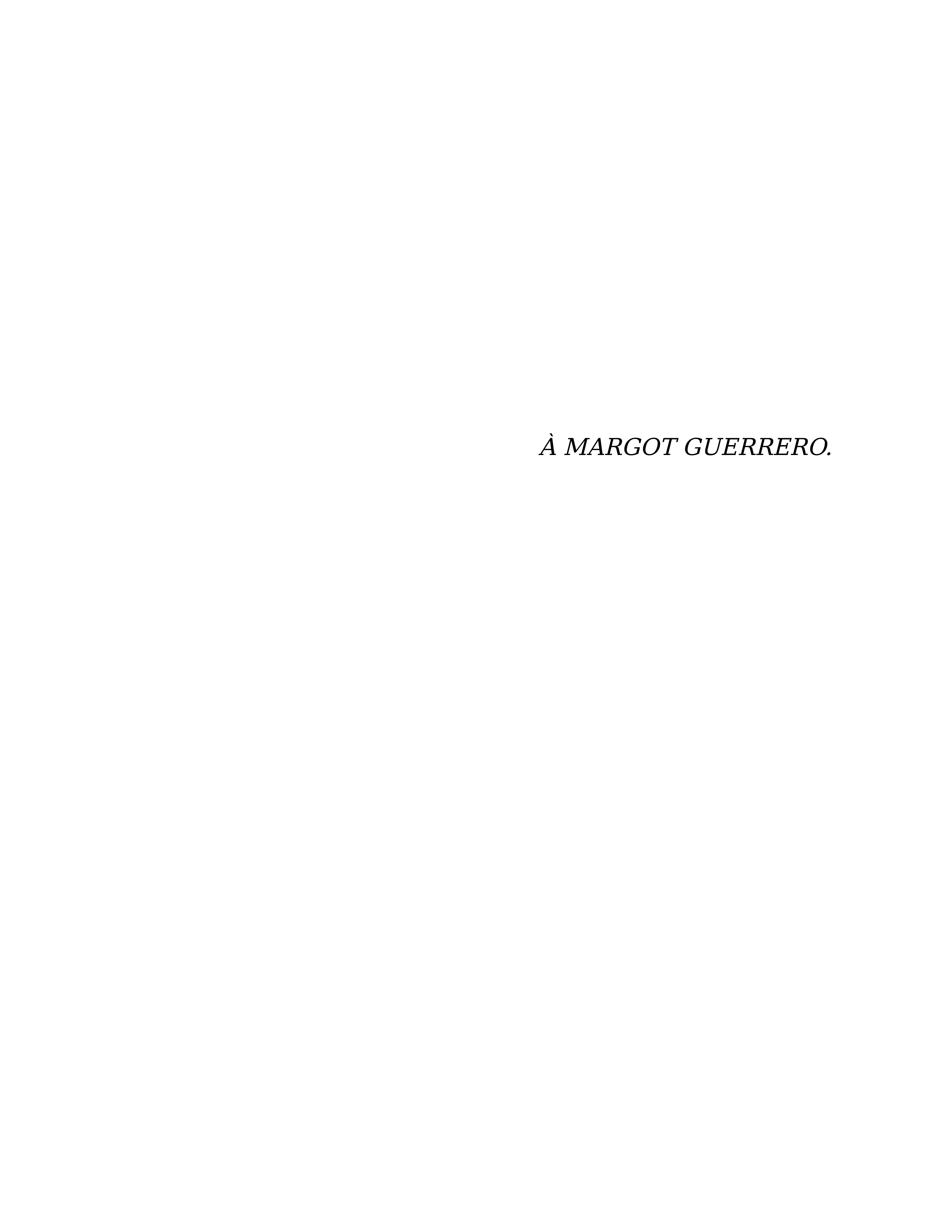
AUTRES INQUISITIONS

(OTRAS INQUISICIONES)
1952

traduit de l'espagnol par
PAUL et SYLVIA BÉNICHOU, ROGER CAILLOIS
ET JEAN-PIERRE BERNÈS

GALLIMARD





À MARGOT GUERRERO.

AVERTISSEMENT DES TRADUCTEURS [1]

Les *Otras Inquisiciones* de Borges, que nous traduisons ici, ont paru à Buenos-Aires en 1952. Les *Inquisiciones*, aujourd'hui fort rares, dont elles reprennent le titre, avaient paru en 1925.

Le présent recueil reproduit le contenu de l'original argentin, sauf les changements suivants, qui ont été faits d'accord avec l'auteur :

— Une longue étude sur Nathaniel Hawthorne a été supprimée.

— Trois morceaux nouveaux ont été ajoutés. Ce sont : *Histoires de cavaliers,* texte qui figure dans la seconde édition d*'Evaristo Carriego* (Emecé, Buenos-Aires, 1955, t. IV des *Obras complétas) ; Destin Scandinave*, publié dans *Sur,* janvier-février 1953 ; *Histoire des échos d'un nom,* qui a paru en novembre 1955 dans les *Cuadernos.* Nous avons placé ces trois textes à la fin du recueil, en conservant pour les autres l'ordre de l'original.

Les notes que l'auteur a mises à son ouvrage figurent ici sans indication particulière ; celles qui viennent de nous sont toujours signalées comme telles. Nous les avons réduites au minimum.

Les textes d'auteurs français que Borges cite en espagnol sont cités ici selon les originaux. Pour les noms propres, notamment pour ceux d'Orient ou d'Extrême-

Orient, nous avons adopté, dans toute la mesure du possible, la forme et l'orthographe habituelles en français.

Nous avons essayé de rendre, aussi fidèlement que nous l'avons pu, en même temps que le sens du texte, le caractère inusuel, dans sa simplicité pourtant extrême, du style de Borges. Il n'est pas toujours facile de mesurer le degré exact de surprise produit par telle expression sur le lecteur de langue espagnole, encore moins de ménager au lecteur français un degré de surprise égal. On hésite toujours, dans le choix d'un équivalent français, entre ce qui risque d'être trop inaccoutumé et ce qui ne l'est pas assez ; et on craint de voir s'évaporer dans cette recherche le bonheur de l'expression originale, dont il faut pourtant donner au moins le reflet. Avec quel succès nous nous sommes tirés de l'épreuve, nous le laissons à juger au lecteur. Nous l'avertissons seulement, pour éclairer son jugement, des difficultés singulières que le texte de Borges oppose à ses traducteurs ; ce qu'il trouvera d'insolite dans le style des pages qu'il va lire n'est, heureux ou non, jamais fortuit.

Deux des morceaux qui composent le recueil ont été traduits par Roger Caillois. Ce sont *La création et H. P. Gosse* et *Précurseurs de Kafka*.

Les traductions de textes de Quevedo en vers français, dans l'article consacré à cet écrivain, ont été faites par Jean Ibarra.

Nous tenons à remercier ici notre ami Daniel Devoto, qui nous a aidés à résoudre plusieurs difficultés de sens, et qui a mis libéralement à notre disposition sa connaissance de la littérature, de l'histoire et de la vie argentines.

LA MURAILLE ET LES LIVRES

He, whose long wall the wand'ring Tartar bounds…
DUNCIAD, II, 76.

J'ai lu, ces derniers jours, que l'homme qui ordonna la construction, aux frontières de la Chine, d'une muraille presque infinie fut ce même empereur, Chi Hoang Ti, qui fit également brûler tous les livres antérieurs à lui. Que les deux vastes opérations – les cinq à six cents lieues de pierre opposées aux barbares, l'abolition rigoureuse de l'histoire, c'est-à-dire du passé – fussent dues à la même personne, qu'elles fussent en quelque façon ses attributs, j'en éprouvai à la fois, inexplicablement, de la satisfaction et de l'inquiétude. Rechercher les raisons de cette émotion, tel est l'objet de cette note.

Historiquement, il n'y a nul mystère dans ces deux mesures. Contemporain des guerres d'Hannibal, Chi Hoang Ti, roi de Tsin, réduisit à son pouvoir les Six Royaumes et effaça le système féodal ; il construisit la muraille, parce que les murailles étaient des défenses ; il brûla les livres, parce que l'opposition les invoquait pour louer les anciens empereurs. Brûler les livres et construire des fortifications est la tâche commune des princes ; il n'y eut de singulier chez Chi Hoang Ti que l'échelle sur laquelle il opéra. C'est ce que laissent entendre quelques sinologues, mais je sens que les faits que j'ai rapportés sont quelque chose de plus que l'exagération, même hyperbolique, de mesures banales.

Enclore un verger ou un jardin est chose commune, mais non enclore un empire. Il n'est pas banal non plus de prétendre que la plus traditionnelle de toutes les races renonce à la mémoire de son passé, mythique ou véritable. Les Chinois avaient trois mille ans de chronologie (et qui contenaient l'Empereur Jaune, Tchouang Tse, Confucius, Lao Tse), quand Chi Hoang Ti ordonna que l'histoire commençât avec lui.

Chi Hoang Ti avait exilé sa mère comme débauchée ; dans sa dure justice, les orthodoxes ne virent autre chose qu'une impiété ; Chi Hoang Ti voulut peut-être effacer les livres canoniques parce qu'ils l'accusaient ; Chi Hoang Ti voulut peut-être abolir tout le passé pour abolir un seul souvenir : l'infamie de sa mère (ce n'est pas autrement qu'un roi, en Judée, fit tuer tous les enfants pour en tuer un seul). Cette conjecture mérite l'attention, mais elle ne nous dit rien de la muraille, de la seconde face du mythe. Chi Hoang Ti, selon les historiens, interdit de mentionner la mort ; il chercha l'élixir d'immortalité et se cloîtra dans un palais figuratif, composé d'autant de chambres qu'il y a de jours dans l'année : ces faits suggèrent que la muraille dans l'espace et l'incendie dans le temps furent des barrières magiques destinées à arrêter la mort. Toutes choses veulent persévérer dans leur être, a écrit Baruch Spinoza ; peut-être l'empereur et ses mages crurent-ils que l'immortalité nous est intrinsèque et que la corruption ne peut entrer dans un monde fermé. Peut-être l'empereur voulut-il recréer le commencement du temps et se donna-t-il le nom de Hoang Ti pour être en quelque façon Hoang Ti, le légendaire empereur qui inventa l'écriture et la boussole. C'était lui, selon le Livre des Rites, qui avait donné leur nom véritable aux choses ; pareillement Chi Hoang Ti se vanta, dans des inscriptions qui durent encore, que toutes choses, sous son empire, eussent le nom qui leur convient. Il rêva de fonder une dynastie immortelle ; il ordonna que ses héritiers fussent nommés Second Empereur, Troisième

Empereur, Quatrième Empereur, et ainsi jusqu'à l'infini… J'ai parlé d'une intention magique ; mais on pourrait supposer aussi que bâtir la muraille et brûler les livres ne furent pas des actes simultanés. Nous aurions ainsi (suivant l'ordre que nous choisirions) l'image d'un roi qui commença par détruire, puis se résigna à conserver, ou celle d'un roi désenchanté qui détruisit ce qu'il avait d'abord défendu. Les deux conjectures sont dramatiques, mais elles n'ont pas, que je sache, de fondement historique. Herbert Allen Giles raconte que ceux qui cachèrent des livres furent marqués au fer rouge et condamnés à construire, jusqu'au jour de leur mort, la muraille démesurée. Pareil fait favorise ou tolère une autre interprétation. Peut-être la muraille fut-elle une métaphore ; peut-être Chi Hoang Ti condamna-t-il ceux qui adoraient le passé à une œuvre aussi vaste que le passé, aussi lourde et aussi inutile. Peut-être la muraille fut-elle un défi, peut-être Chi Hoang Ti pensa-t-il : « Les hommes aiment le passé, et contre cet amour je ne peux rien, ni moi ni mes bourreaux, mais un jour il y aura un homme qui sente comme moi, et cet homme détruira ma muraille, comme j'ai détruit les livres, et il effacera ma mémoire, et il sera mon ombre et mon miroir, et il ne le saura pas. » Chi Hoang Ti, peut-être, entoura l'empire d'une muraille parce qu'il le savait périssable, et détruisit les livres dans la pensée que c'étaient des livres sacrés, c'est-à-dire des livres qui enseignent ce qu'enseigne l'univers entier ou la conscience de chaque homme. L'incendie des bibliothèques et la construction de la muraille sont peut-être des opérations dont chacune, secrètement, s'annule elle-même.

La muraille tenace qui en ce moment, et dans tous les moments, projette sur des terres que je ne verrai pas son système d'ombres est l'ombre d'un César qui ordonna qu'une nation respectueuse entre toutes brûlât son passé : le plus vraisemblable est que l'idée nous touche par elle-même, indépendamment des conjectures qu'elle permet.

(Sa vertu peut résider dans l'opposition entre construire et détruire, sur une échelle énorme.) En généralisant un tel cas, nous pourrions en tirer la conclusion que *toutes* les formes ont leur vertu en elles-mêmes et non dans un « contenu conjectural ». Cette conclusion concorderait avec la thèse de Benedetto Croce ; déjà Pater, en 1877, affirma que tous les arts aspirent à la condition de la musique, qui n'est que forme. La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire ; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique.

Buenos-Aires, 1950

LA SPHÈRE DE PASCAL

Peut-être l’histoire universelle n’est-elle que l’histoire de quelques métaphores. L’objet de cette note est d’en esquisser un chapitre.

Six siècles avant l’ère chrétienne, le rapsode Xénophane de Colophon, dégoûté des vers homériques qu’il récitait de ville en ville, stigmatisa les poètes qui avaient attribué aux dieux des caractères anthropomorphiques et proposa aux Grecs un seul dieu, à savoir une sphère éternelle. Dans le *Timée* de Platon on lit que la sphère est la figure la plus parfaite et la plus uniforme, vu que tous les points de sa surface sont équidistants du centre ; Olof Gigon *(Ursprung der griechischen Philosophie,* 183) croit comprendre que Xénophane a parlé par analogie : le Dieu était sphérique parce que cette forme était la meilleure, ou la moins mauvaise, pour représenter la divinité. Parménide, quarante ans après, répéta l’image (« l’Être est semblable à la masse d’une sphère bien arrondie, où la force à partir du centre est égale dans toutes les directions ») ; Calogero et Mondolfo en concluent qu’il se représentait une sphère infinie, ou infiniment croissante, et que la définition que je viens de reproduire doit s’entendre dans un sens dynamique (Albertelli, *Gli Eleati*, 148). Parménide enseigna en Italie ; peu d’années après sa mort, le Sicilien Empédocle d’Agrigente ourdit une laborieuse cosmogonie, où à un certain moment les particules de terre, d’eau, d’air

et de feu forment une sphère sans fin, « le *Sphairos* rond, qui exulte dans sa solitude circulaire ».

L'histoire universelle continua son cours ; les dieux trop humains que Xénophane avait attaqués furent ravalés au rang de fictions poétiques ou de démons, mais on prétendit que l'un d'eux, Hermès Trismégiste, avait dicté des livres, en nombre variable (42, selon Clément d'Alexandrie ; 20.000 selon Jamblique ; 36.525, selon les prêtres de Thôt, qui est lui aussi Hermès) : toutes les choses du monde y étaient écrites. Des fragments de cette bibliothèque imaginaire, compilés ou forgés à partir du IIIe siècle, composent ce qu'on appelle le *Corpus hermeticum* ; dans tel d'entre eux, ou dans l'*Asclépios,* également attribué à Trismégiste, le théologien français Alain de Lille – Alanus de Insulis – découvrit à la fin du XIIe siècle cette for mule, que les âges futurs ne devaient pas oublier : « Dieu est une sphère intelligible, dont le centre est partout et la circonférence nulle part. » Les présocratiques parlaient d'une sphère sans fin ; Albertelli (comme avant lui Aristote) voit dans cette expression une *contradictio in adjecto*, parce que le sujet et l'attribut s'annulent ; c'est bien possible, mais la formule des livres hermétiques nous fait presque voir cette sphère. Au XIIIe siècle, l'image reparut dans le symbolique *Roman de la Rose*, qui l'attribue à Platon, et dans l'encyclopédie *Speculum Triplex* ; au XVIe siècle, le dernier chapitre du dernier livre de *Pantagruel* mentionna « cette sphère intellectuelle de laquelle en tous lieux est le centre et n'a en lieu aucun circonférence, que nous appelons Dieu ». Pour l'esprit médiéval, le sens est clair : Dieu est dans chacune de ses créatures, mais aucune ne Le limite. « Les cieux et les cieux des cieux ne te contiennent pas », a dit Salomon (I *Rois*, VIII, 27) ; la métaphore géométrique de la sphère dut paraître une glose de ce texte.

Le poème de Dante a maintenu intacte l'astronomie ptoléméenne, qui pendant mille quatre cents ans gouverna

l'imagination des hommes. La terre occupe le centre de l'univers. C'est une sphère immobile ; autour d'elle tournent neuf sphères concentriques. Les sept premières sont les ciels planétaires (ciel de la Lune, de Mercure, de Vénus, du Soleil, de Mars, de Jupiter, de Saturne) ; la huitième, le ciel des étoiles fixes ; la neuvième, le ciel cristallin également nommé Premier Mobile, autour duquel est l'Empirée, qui est fait de lumière. Tout ce laborieux appareil de sphères creuses, transparentes et tournantes (tel système en exigeait cinquante-cinq), avait fini par devenir une nécessité mentale ; *De hypothesibus motuum coelestium commentariolus*, tel est le titre timide que Copernic, négateur d'Aristote, donna au manuscrit qui transforma notre vision du cosmos. Pour un homme, pour Giordano Bruno, la rupture des voûtes stellaires fut une libération. Il proclama, dans le *Dîner des Cendres*, que le monde est l'effet infini d'une cause infinie et que la divinité est proche, « car elle est au-dedans de nous plus que nous n'y sommes nous-mêmes ». Il chercha des mots pour manifester aux hommes l'espace copernicien, et grava dans une page fameuse : « Nous pouvons affirmer avec certitude que l'univers est tout centre, ou que le centre de l'univers est partout, et sa circonférence nulle part » *(De la causa, principio ed uno,* V).

Ceci fut écrit avec allégresse, en 1584 ; on était encore dans la lumière de la Renaissance ; soixante-dix ans après, il ne restait pas un reflet de cette ferveur ; les hommes se sentirent perdus dans le temps et dans l'espace. Dans le temps, parce que si l'avenir et le passé sont infinis, toute date est illusoire ; dans l'espace, parce que si tout être est à égale distance de l'infini et de l'infinitésimal, il n'y a pas non plus de lieu. Rien n'est tel jour, à tel endroit ; personne ne connaît les dimensions de son visage. À la Renaissance l'humanité crut avoir atteint l'âge viril, et elle le proclama par la bouche de Bruno, Campanella et Bacon. Au XVIIe siècle une sensation de vieillesse abattit son courage ; pour

se justifier, elle exhuma la croyance en une lente et fatale dégénérescence de toutes les créatures, suite du péché d'Adam. (Au cinquième chapitre de la Genèse, il est dit que « tous les jours de Mathusalem furent neuf cent soixante-dix-neuf ans », au sixième, qu'« il y avait des géants sur la terre en ces jours-là ».) Le premier Anniversaire de l'élégie *Anatomy of the World*, de John Donne, déplora la vie si brève et la taille minime des hommes contemporains, qui sont semblables aux fées et aux pygmées ; Milton, selon la biographie de Johnson, craignit que le genre épique ne fût déjà impossible sur la terre ; Glanvill estima qu'Adam, « médaille de Dieu », avait joui de la vision télescopique et microscopique ; Robert South écrivit ces mots fameux : « Aristote n'a été que le débris d'Adam, et Athènes l'image rudimentaire du paradis. » Dans ce siècle découragé, l'espace absolu qui inspire les hexamètres de Lucrèce, l'espace absolu qui avait été une libération pour Bruno, fut un labyrinthe et un abîme pour Pascal. Pascal avait horreur de l'univers ; il aurait voulu adorer Dieu, mais Dieu, pour lui, était moins réel que l'univers abhorré. Il déplora que le firmament fût silencieux, il nous compara à des naufragés dans une île déserte. Il ressentit le poids incessant du monde physique, il ressentit le vertige, la peur, la solitude, et les exprima dans ces mots : « La nature est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part. » Tel est le texte que publie Brunschvicg, mais l'édition critique de Tourneur (Paris, 1941) qui reproduit les ratures et les hésitations du manuscrit, révèle que Pascal commença à écrire *effroyable :* « Une sphère effroyable, dont le centre est partout, la circonférence nulle part. » Peut-être l'histoire universelle n'est-elle que l'histoire des diverses intonations de quelques métaphores.

Buenos-Aires, 1951.

LA FLEUR DE COLERIDGE

Aux environs de 1938, Paul Valéry écrivait : « Une histoire approfondie de la Littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une *Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la* « *littérature* », *et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé*. » Ce n'était pas la première fois que l'Esprit faisait cette remarque ; en 1844, dans le bourg de Concord, un autre de ceux qui écrivent sous sa dictée avait observé : « On dirait qu'une seule personne est l'auteur de tous les livres qui existent dans le monde ; il y a en eux une unité si fondamentale qu'on ne peut nier qu'ils soient l'œuvre d'un seul homme omniscient » (Emerson, *Essays*, 2, VIII). Vingt ans auparavant, Shelley avait déclaré que tous les poèmes du passé, du présent et de l'avenir, sont des épisodes ou des fragments d'un seul poème infini, édifié par tous les poètes du globe (*A defence of poetry*, 1821).

Ces observations – que, bien entendu, le panthéisme contient sous une forme implicite – pourraient donner lieu à un débat sans fin ; si je les invoque aujourd'hui c'est dans un dessein modeste : retracer l'histoire de l'évolution d'une idée à travers les textes hétérogènes de trois auteurs. Le premier texte est une note de Coleridge ; j'ignore s'il l'a écrite à la fin du XVIIIe siècle ou au début du XIXe. Elle dit, littéralement, ceci :

« Si un homme traversait le Paradis en songe, qu'il reçût une fleur comme preuve de son passage, et qu'à son réveil, il trouvât cette fleur dans ses mains… que dire alors ? »

Je ne sais ce que le lecteur pensera de cette imagination ; à mon avis, elle est parfaite ; il semble, au premier examen, impossible de l'utiliser comme base pour d'autres trouvailles heureuses ; elle a la plénitude et l'unité d'un *terminus ad quem*, d'un but. Elle l'est d'ailleurs de toute évidence ; dans l'univers de la littérature comme dans les autres, tout acte est le couronnement d'une série infinie de causes et la source d'une série infinie d'effets. Derrière l'invention de Coleridge, il y a l'universelle et antique invention des générations d'amants qui ont demandé une fleur en gage.

Le deuxième texte que je citerai est une nouvelle ébauchée par Wells en 1887 et qu'il écrivit à nouveau sept ans plus tard, pendant l'été de 1894. La première version porte pour litre *The chronic Argonauts* (dans ce titre, supprimé depuis, *chronic* a le sens étymologique de *temporel*) ; la version définitive s'intitule *The time machine.* Dans ce roman, Wells continue, en la réformant, une tradition littéraire très ancienne, dont le thème est la prévision de l'avenir. Isaïe *voit* la ruine de Babylone et la renaissance d'Israël ; Énée, le destin militaire du peuple romain, sa postérité ; la prophétesse de *l'Edda Saemundi*, le retour des dieux, qui, après le combat cyclique où doit périr notre globe, découvriront, éparses sur l'herbe d'une nouvelle prairie, les pièces du jeu d'échecs auquel ils avaient auparavant joué… Le héros de Wells, à la différence de ces spectateurs prophétiques, voyage effectivement dans le futur. Il revient épuisé, couvert de poussière et plein d'accablement ; il revient d'une humanité éloignée, qui s'est ramifiée en espèces remplies de haine l'une pour l'autre (les oisifs *eloi* qui habitent dans des palais dilapidés et des jardins en ruines, et les *morlocks*, souterrains et nyctalopes, qui se nourrissent des premiers) ; il revient les tempes

blanchies et il rapporte de l'avenir une fleur fanée. Telle est la seconde version de l'image créée par Coleridge. Plus incroyable encore qu'une fleur céleste ou qu'une fleur de songe est la fleur future, cette fleur contradictoire, composée d'atomes qui occupent aujourd'hui d'autres places et dont l'agencement n'existe pas encore.

La troisième version que je commenterai, la plus travaillée, est l'œuvre d'un écrivain bien plus complexe que Wells, bien qu'il ne soit pas doué au même degré de ces agréables vertus qu'on qualifie ordinairement de classiques. Je fais allusion à l'auteur de *L'humiliation des Northmore*, au triste et labyrinthique Henry James. À sa mort, il a laissé, sans l'achever, une nouvelle fantastique, *The sense of the past*, qui est une variante ou un remaniement de *The time machine*. Le héros de Wells voyage vers le futur dans un inconcevable véhicule qui avance ou recule dans le temps, comme d'autres véhicules dans l'espace ; celui de James recule vers le passé, vers le XVIIIe siècle, à force de s'imprégner de cette époque. (Les deux procédés sont impossibles mais celui que James a imaginé est moins arbitraire.) Dans *The sense of the past*, le lien entre le réel et l'imaginaire, c'est-à-dire entre le temps actuel et le passé, n'est pas une fleur, comme dans les fictions précédentes ; c'est un portrait, datant du XVIIIe siècle, qui, par quelque mystère, représente le héros de l'histoire. Fasciné par la toile, celui-ci parvient à se transporter à l'époque où elle a été exécutée. Parmi les personnes qu'il rencontre figure nécessairement l'auteur du tableau, qui ne le peint qu'avec crainte et répugnance, parce qu'il sent quelque chose d'étrange et d'insolite dans les traits de ce visage futur. James crée ainsi un incomparable *regressus ad infinitum* : en effet, son héros, Ralph Pendrel, se transporte au XVIIIe siècle parce qu'un portrait ancien le fascine ; mais pour qu'un tel portrait puisse exister, il faut également que Pendrel se soit transporté au XVIIIe siècle. La cause est postérieure à

l’effet, le motif du voyage est une des conséquences de ce voyage.

Wells ignorait selon toute vraisemblance le texte de Coleridge ; Henry James connaissait et admira le texte de Wells. Si la thèse selon laquelle tous les auteurs sont un seul auteur est vraie[2], de tels faits sont évidemment insignifiants. Il n’est pas, en toute rigueur, indispensable d’aller si loin ; le panthéiste qui affirme que la pluralité des ailleurs est une illusion trouve un appui inespéré chez le classique pour qui cette pluralité importe fort peu. Pour les esprits classiques, c’est la littérature qui est l’essentiel, et non les individus. George Moore et James Joyce ont incorporé à leurs ouvrages des pages et des pensées qui ne leur appartiennent pas ; Oscar Wilde offrait souvent des sujets à qui voulait les traiter ; ces deux conduites, quoique superficiellement opposées, peuvent mettre en évidence un sentiment identique de l’art. Un sentiment œcuménique, impersonnel… Un autre témoin de l’unité profonde du Verbe, un autre négateur des limites du sujet pensant fut l’insigne Ben Jonson, qui, occupé à rédiger son testament littéraire et à formuler les jugements favorables ou contraires que méritaient à ses yeux ses contemporains, se borna à assembler des fragments de Sénèque, de Quintilien, de Juste Lipse, de Vives, d’Érasme, de Machiavel, de Bacon et des deux Scaliger.

Une dernière réflexion. Ceux qui copient minutieusement un auteur le font d’une façon impersonnelle, le font parce qu’ils confondent cet écrivain et la littérature, parce qu’ils croient que s’écarter de lui sur un point, c’est s’écarter de la raison et de l’orthodoxie. Pendant de nombreuses années, j’ai cru que la littérature, cette chose presque infinie, était toute dans un seul homme. Cet homme, ce fut Carlyle, ce fut Johannes Becher, ce fut Whitman, ce fut Rafaël Cansinos Asséns, ce fut de Quincey.

LE RÊVE DE COLERIDGE

Le fragment lyrique *Kubla Khan* (cinquante et quelques vers rimés et irréguliers d'une exquise prosodie) fut rêvé par le poète Samuel Taylor Coleridge un des jours de l'été 1797. Coleridge écrit qu'il s'était retiré dans une ferme aux confins d'Exmoor ; une indisposition l'obligea à prendre un somnifère ; le sommeil le gagna comme il venait de lire un passage de Purchas qui raconte la construction d'un palais par Koublaï Khan, l'empereur dont la renommée en Occident est l'ouvrage de Marco Polo. Dans le sommeil de Coleridge, le texte lu par hasard se mit à germer et à se multiplier ; le dormeur perçut une série d'images visuelles et, simultanément, de mots qui les exprimaient. Au bout de quelques heures, il se réveilla avec la certitude d'avoir composé, ou reçu, un poème d'environ trois cents vers. Il se les rappelait avec une singulière clarté et il put transcrire le fragment qui demeure dans ses œuvres. Une visite inattendue l'interrompit, et il fut dès lors incapable de se rappeler le reste du poème. « Je fus, rapporte Coleridge, vivement surpris et mortifié de découvrir que, si je retenais vaguement la forme générale de la vision, tout le reste, sauf huit à dix lignes éparses, avait disparu comme les images à la surface d'un fleuve où l'on jette une pierre, mais, hélas ! sans se reformer ensuite comme elles. » Swinburne sentit que le fragment sauvé était le plus haut exemple de la musique propre à l'anglais, et que l'homme capable de l'analyser pourrait (la métaphore est de John Keats)

détisser un arc-en-ciel. Les traductions et les résumés de ces poèmes dont la vertu fondamentale réside dans la musique sont vaines et peuvent être néfastes ; qu'il nous suffise de retenir, pour le moment, que Coleridge reçut en songe une page d'une splendeur indiscutée.

Le cas, bien qu'extraordinaire, n'est pas unique. Dans son étude psychologique, *The world of dreams*, Havelock Ellis l'a comparé à celui du violoniste et compositeur Giuseppe Tartini, qui rêva que le diable (son esclave) exécutait au violon une prodigieuse sonate ; le rêveur, en s'éveillant, déduisit de son souvenir imparfait le *Trillo del Diavolo.* Un autre exemple classique de travail cérébral inconscient est celui de Robert Louis Stevenson à qui un songe (comme il le rapporte lui-même dans son *Chapter on dreams)* fournit le sujet de *Olalla* et un autre, en 1884, celui de *Jekyll et Hyde.* Tartini voulut imiter à l'état de veille la musique d'un songe ; Stevenson reçut du songe des sujets, c'est-à-dire des formes générales ; plus proche de l'inspiration verbale de Coleridge est celle que Bède le Vénérable attribue à Caedmon *(Historia ecclesiastica gentis Anglorum,* iv, 24). Le cas se produisit à la fin du VIIe siècle, dans l'Angleterre missionnaire et guerrière des royaumes saxons. Caedmon était un rude berger et il n'était plus jeune ; une nuit il quitta furtivement une fête, prévoyant qu'on lui passerait la harpe et se sachant incapable de chanter. Il se mit à dormir dans l'étable, au milieu des chevaux, et dans le sommeil quelqu'un l'appela par son nom et lui ordonna de chanter. Caedmon répondit qu'il ne savait pas, mais l'autre lui dit : « Chante le commencement des choses créées. » Alors Caedmon prononça des vers qu'il n'avait jamais entendus. Il ne les oublia pas au réveil et put les répéter devant les moines du proche monastère de Hild. Il n'apprit pas à lire, mais les moines lui expliquaient des passages de l'histoire sainte, et lui « les ruminait comme un pur animal et les convertissait en vers très doux à entendre, et de cette manière il chanta la création du monde et de

l’homme et toute l’histoire de la Genèse et l’exode des enfants d’Israël et leur entrée dans la terre promise, et bien d’autres choses de l’Écriture, et l’incarnation, la passion, la résurrection et l’ascension du Seigneur, et la venue du Saint-Esprit, et l’enseignement des apôtres et aussi l’épouvante du Jugement dernier, l’horreur des peines infernales, les douceurs du ciel et les grâces et les jugements de Dieu ». Il fut le premier poète sacré de la nation anglaise ; personne ne put l’égaler, dit Bède, parce qu’il n’était pas l’élève des hommes, mais de Dieu. Des années plus tard, il prophétisa l’heure de sa mort et il l’attendit en dormant. Espérons qu’il retrouva son ange.

À première vue, le rêve de Coleridge risque de paraître moins étonnant que celui de son précurseur. *Kubla Khan* est une composition admirable et les neuf lignes de l’hymne rêvé par Caedmon ne présentent guère d’autre mérite que leur origine onirique ; mais Coleridge était déjà poète, tandis que Caedmon se vit révéler une vocation nouvelle. Il existe cependant un fait ultérieur, qui grandit jusqu’à l’insondable la merveille du songe où fut engendré *Kubla Khan.* Si ce fait est vrai, l’histoire du rêve de Coleridge est antérieure de plusieurs siècles à Coleridge et n’a pas encore pris fin.

Le poète fit ce rêve en 1797 (selon d’autres en 1798) et publia sa relation du rêve en 1816, en guise de glose ou de justification du poème inachevé. Vingt ans plus tard fut éditée à Paris, partiellement, la première traduction occidentale d’une de ces histoires universelles dont la littérature persane est si riche, L*’Histoire générale* de Rashid-ed-Din, qui date du XIVe siècle. On y lit : « À l’est de Shang Tu, Koublaï Khan érigea un palais, d’après un plan qu’il avait vu en songe et qu’il gardait dans sa mémoire. » L’auteur de ce passage était vizir de Ghazan Mahmoud, qui descendait de Koublaï. Un empereur mongol, au XIIIe siècle, rêve un palais et le fait bâtir selon sa vision ; au XVIIIe siècle, un poète anglais, qui ne pouvait savoir que cette

construction était née d'un rêve, rêve un poème sur le palais. Au regard de cette symétrie qui travaille sur des âmes d'hommes endormis et embrasse des continents et des siècles, il me semble que les lévitations, résurrections et apparitions des livres pieux ne sont rien ou fort peu de chose.

Quelle explication choisir ? Ceux qui par avance rejettent le surnaturel (j'essaie toujours, quant à moi, d'appartenir à ce groupe) jugeront que l'histoire des deux rêves est une coïncidence, un dessin tracé par le hasard, comme les formes de lions ou de chevaux qu'affectent parfois les nuages. D'autres allégueront que le poète apprit, d'une façon ou d'une autre, que l'empereur avait rêvé son palais et prétendit avoir rêvé son poème pour créer une fiction splendide destinée à voiler ou à justifier les défauts de cette rapsodie tronquée{3}. Cette conjecture est plausible, mais elle nous oblige à supposer, arbitrairement, l'existence d'un texte non identifié par les sinologues, où Coleridge ait pu lire avant 1816 le rêve de Koublaï{4}. Plus séduisantes sont les hypothèses qui vont au delà de la raison. Par exemple, il est permis de supposer que l'âme de l'empereur, une fois le palais détruit, pénétra dans celle de Coleridge pour qu'il le reconstruisît en paroles, plus durables que les marbres et les métaux.

Le premier rêve ajouta à la réalité un palais ; le second, qui eut lieu cinq siècles plus tard, un poème (ou un début de poème) suggéré par le palais ; l'analogie des deux rêves laisse entrevoir un dessein ; l'énorme intervalle de temps révèle un artisan surhumain. Vouloir déchiffrer l'intention de cet être immortel ou séculaire serait, peut-être, aussi téméraire qu'inutile, mais il est permis de soupçonner qu'il n'a pas encore atteint son but. En 1691, le P. Gerbillon, de la Compagnie de Jésus, constata qu'il ne restait que des ruines du palais de Koublaï Khan ; du poème nous savons que cinquante vers à peine ont été sauvés. De tels faits permettent d'imaginer que la série de rêves et de travaux

n’a pas touché à sa fin. Au premier rêveur fut échue pendant la nuit la vision du palais et il le construisit ; au second, qui ignora le rêve du précédent, un poème sur le palais. Si le schéma se vérifie, quelque lecteur de *Kubla Khan* rêvera, au cours d’une nuit dont les siècles nous séparent, un marbre ou une musique. Cet homme ignorera le rêve des deux autres. Peut-être la série de rêves n’aura-t-elle pas de fin, peut-être la clé est-elle dans le dernier.

Après avoir écrit ce qui précède, j’entrevois ou je crois entrevoir une autre explication. Qui sait si un archétype non encore révélé aux hommes, un objet éternel (pour utiliser la nomenclature de Whitehead) ne pénètre pas lentement dans le monde ? Sa première manifestation fut le palais ; la seconde, le poème. Qui les aurait comparés aurait vu qu’ils étaient essentiellement identiques.

LE TEMPS ET J. W. DUNNE

Dans le soixante-troisième numéro de *Sur* (décembre 1939), j'ai publié une préhistoire (une première histoire rudimentaire) de la régression à l'infini. Toutes les omissions que renfermait cette esquisse historique n'étaient pas involontaires. J'avais délibérément négligé de mentionner J. W. Dunne qui a déduit de l'interminable *regressus* une doctrine passablement étonnante du sujet et du temps. La discussion ou seulement l'exposé de sa thèse aurait dépassé les limites de cette note. Sa complexité exigeait un article indépendant : je vais aujourd'hui l'entreprendre. Ce qui m'incite à l'écrire est la lecture du dernier livre de Dunne, *Nothing Dies* (1940, Faber and Faber), qui répète ou résume les arguments des trois précédents.

L'argument unique, devrais-je dire. Son mécanisme n'a rien de nouveau ; ce qui touche au scandale, ce qui est insolite, ce sont les conclusions qu'en tire l'auteur. Avant de les commenter, je note quelques-uns des avatars que les prémisses avaient subis avant lui.

Parmi les nombreux systèmes philosophiques de l'Inde qu'énumère Paul Deussen[5], le septième nie que le moi puisse être un objet immédiat de connaissance, « car si notre âme était connaissable, il en faudrait une deuxième pour connaître la première et une troisième pour connaître la seconde ». Les Hindous n'ont pas le sens de l'histoire (je veux dire qu'avec perversité ils préfèrent l'examen des

idées à celui des noms et des dates de leurs philosophes) ; cependant nous savons que cette négation radicale de toute introspection date d'environ huit siècles. Vers 1843, Schopenhauer en fait à nouveau la découverte. « Le sujet connaissant, répète-t-il, n'est pas connu en tant que tel, car il serait objet de connaissance d'un autre sujet connaissant » (*Welt als Wille und Vorstellung,* t. II, chap. XIX). Herbart a aussi joué avec cette multiplication de l'être. Avant d'atteindre l'âge de vingt ans, il était arrivé à la conclusion que le moi est inévitablement infini, car le fait de se savoir soi-même suppose un autre moi qui se sait aussi lui-même, et ce moi suppose à son tour un nouveau moi (Deussen : *Die Neuere Philosophie*, 1920, p. 367). Le même raisonnement, agrémenté d'anecdotes, de paraboles, de bonnes ironies et de diagrammes, constitue la matière des traités de Dunne.

Cet auteur *(An experiment with time,* chap. XXII) soutient qu'un sujet conscient n'est pas seulement conscient de ce qu'il observe, mais d'un sujet A qui observe et, par conséquent, d'un deuxième sujet B, conscient de A et, par conséquent, d'un troisième sujet C, conscient de B… Il ajoute, non sans mystère, que le monde infini de ces sujets intimes ne peut être contenu dans les trois dimensions de l'espace, mais qu'il l'est par contre dans le nombre, infini lui aussi, des dimensions temporelles. Avant d'éclaircir cet éclaircissement, j'invite mon lecteur à réfléchir à nouveau avec moi sur le sens de ce paragraphe.

Huxley, en bon héritier des nominalistes britanniques, soutient qu'entre le fait de percevoir une douleur et celui de savoir qu'on la perçoit, il n'y a qu'une différence verbale, et il se moque des purs métaphysiciens qui distinguent dans chaque sensation « un sujet sentant, un objet sensible et ce personnage impérieux : le Moi ». (*Essays*, t. VI, p. 87.) Gustav Spiller (*The Mind of man*, 1902) admet que la conscience de la douleur et la douleur elle-même sont deux faits distincts, mais il n'y trouve pas plus d'obscurité que

dans la perception simultanée d'une voix et d'un visage. Son opinion me semble valable. Quant à la conscience de la conscience invoquée par Dunne pour établir dans chaque individu une vertigineuse et nébuleuse hiérarchie de sujets, je préfère soupçonner qu'il s'agit là d'états successifs (ou imaginaires) du sujet initial. « Si l'esprit, a dit Leibniz, devait repenser sa pensée, il suffirait d'éprouver un sentiment pour y penser, puis pour penser à cette pensée et à la pensée de cette pensée, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. » (*Nouveaux essais sur l'entendement humain*, livre II, chap. I.)

Le procédé créé par Dunne pour obtenir immédiatement un nombre infini de temps est moins convaincant et plus ingénieux. Comme Juan de Mena dans son *Labyrinthe*[6], comme Uspenski dans le *Tertium organum*, Dunne pose que l'avenir, dans ses détails et ses vicissitudes, existe déjà. C'est vers un avenir préexistant (ou à partir de lui, comme le préfère Bradley), que s'écoule le fleuve absolu du temps cosmique, ou les fleuves mortels de nos vies. Cet écoulement, ce flux exige, comme tous les mouvements, un temps déterminé ; il y aura donc un deuxième temps pour l'écoulement du premier, un troisième pour l'écoulement du second, et ainsi de suite jusqu'à l'infini[7]. Telle est la machine proposée par Dunne. Dans ces temps hypothétiques ou illusoires habitent interminablement les sujets imperceptibles que multiplie le *regressus* psychologique.

Je ne sais ce qu'en pensera mon lecteur. Je ne prétends aucunement savoir ce qu'est le temps (ni même s'il est quelque chose), mais je devine que le cours du temps et le temps lui-même forment un seul mystère et non deux. Dunne commet, je crois, une erreur analogue à celle des poètes distraits lorsqu'ils décrivent, mettons, la lune montrant son disque rouge et qu'ils substituent ainsi à une image visuelle indivise un sujet, un verbe et un complément qui n'est autre que le sujet lui-même, légèrement masqué…

Dunne est une victime illustre de cette mauvaise habitude intellectuelle dénoncée par Bergson, qui consiste à concevoir le temps comme une quatrième dimension de l'espace. Il pose la préexistence d'un avenir vers lequel nous devons aller, mais le postulat suffit à transformer le temps en espace et à rendre nécessaire un deuxième temps, conçu, lui aussi, selon le mode spatial, comme une ligne ou un fleuve, puis un troisième temps, puis un millionnième. Des quatre livres de Dunne, il n'en est pas un qui ne propose « d'infinies dimensions de temps[8] », mais ces dimensions sont spatiales. Le véritable temps est, pour Dunne, le terme ultime et inaccessible d'une série infinie.

Quelles raisons y a-t-il de supposer que le futur existe déjà ? Dunne en fournit deux : les rêves prémonitoires d'une part, d'autre part la relative simplicité que cette hypothèse confère aux inextricables diagrammes qui caractérisent sa manière d'écrire. Il veut aussi éviter par là les problèmes que soulève une création continue…

Les théologiens définissent l'éternité comme la possession simultanée et lucide de tous les instants du temps et ils en font un des attributs de la divinité. Dunne émet l'hypothèse étonnante que l'éternité nous appartient d'ores et déjà et que les rêves de chaque nuit en sont la preuve. En eux, dit-il, confluent le passé immédiat et de l'immédiat avenir. Dans l'état de veille nous parcourons la succession du temps à une vitesse uniforme ; dans le rêve nous embrassons une zone qui peut être extrêmement vaste. Rêver c'est coordonner les grands aperçus de cette contemplation et ourdir une histoire ou une série d'histoires. Nous voyons l'image du sphinx et celle d'une boutique et nous inventons que la boutique se transforme en sphinx. À l'homme dont nous ferons demain la connaissance, nous prêtons la bouche d'un visage qui nous a regardé l'avant-veille au soir. (Schopenhauer a déjà écrit que la vie et les rêves sont les feuillets d'un même livre : les lire en ordre, c'est vivre ; les feuilleter, rêver.)

Dunne assure que la mort nous enseignera l’heureux maniement de l’éternité. Nous retrouverons tous les instants de notre vie et nous les combinerons à notre guise. Dieu, nos amis et Shakespeare collaboreront avec nous.

Devant la splendeur d’une telle thèse, n’importe quelle supercherie commise par l’auteur est sans importance.

LA CRÉATION ET P. H. GOSSE

« The man without a navel yet lives in me », *l'homme sans nombril survit en moi*, écrit curieusement Sir Thomas Browne (*Religio Medici*, 1642) pour signifier qu'il fut conçu dans le péché, étant petit-fils d'Adam. Au premier chapitre d'*Ulysse*, Joyce évoque semblablement le ventre impeccable et lisse de la femme sans mère : Heva, *naked Eve. She had no navel*. Le thème (je le sais bien) court le risque de paraître grotesque et facile, mais le zoologiste Philip Henry Gosse l'a relié au problème central de la métaphysique : celui du temps. Le lien a été établi en 1857 : il se peut que quatre-vingts ans d'oubli tiennent lieu de nouveauté.

Deux passages de l'Écriture *(Rom.,* V ; I Co*rinth.*, XV) opposent le premier homme, Adam, dans lequel meurent tous les hommes, au dernier Adam, qui est Jésus[9]. Cette symétrie, si on ne veut pas en faire un simple blasphème, présuppose certaine équivalence qui se traduit en contrepoints et en mythes. La *Légende dorée* affirme que le bois de la Croix vient de l'Arbre défendu du Paradis ; les théologiens, qu'Adam fut créé par le Père et le Fils à l'âge exact où mourut le Fils : à trente-trois ans. Cette précision insensée n'a pas dû rester sans influence sur la cosmogonie de Gosse.

Il publie cette dernière dans son ouvrage *Omphalos* (Londres, 1857) qui porte comme sous-titre : *Tentative de trancher le nœud géologique*. En vain, j'ai recherché ce livre dans les bibliothèques ; pour rédiger cette note, je me

servirai des résumés de Edmund Gosse (*Father and Son*, 1907) et de H. G. Wells *(All aboard for Ararat*, 1940). J'introduirai des commentaires qui ne figurent pas dans ces brèves rédactions, mais que j'estime compatibles avec la pensée de Gosse.

Dans le chapitre de sa *Logique* qui traite de la loi de causalité, John Stuart Mill argumente que l'état de l'univers, à n'importe quel instant, est une conséquence de son état à l'instant antérieur, de telle sorte qu'il suffirait à une intelligence infinie de la connaissance parfaite d'un *seul instant* pour en déduire entièrement l'histoire passée et future de l'univers. (Il annonce également – ô Louis-Auguste Blanqui, Nietzsche et Pythagore ! – que la répétition d'un état quelconque impliquerait la répétition de tous les autres et ferait de l'histoire universelle une série cyclique.) Par cette version modeste d'une fantaisie connue de Laplace, lequel imagine que l'état présent de l'univers est en théorie réductible à une formule, dont Quelqu'un pourrait déduire tout l'avenir et tout le passé, Mill n'exclut pas la possibilité d'une éventuelle intervention extérieure qui viendrait rompre la série. Il affirme que l'état *q* produira fatalement l'état *r* ; l'état *r*, l'état *s* ; l'état *s*, l'état *t* ; mais il admet que, avant *t*, une catastrophe divine – la *consummatio mundi*, si l'on veut – puisse avoir anéanti la planète. Je précise : l'avenir est inévitable, mais il peut ne pas avoir lieu. Dieu veille aux intervalles.

En 1857, certaine querelle préoccupait les esprits. La Genèse accordait six jours – six jours hébreux, sans équivoque, de coucher de soleil à coucher de soleil – à la création divine du monde ; les paléontologues, de façon impie, exigeaient d'énormes accumulations de siècles. En vain, de Quincey répétait que l'Écriture est tenue de ne rien apprendre aux hommes, dans quelque domaine que ce soit, puisque les sciences constituent déjà un vaste mécanisme propre à développer et à exercer l'intellect humain… Comment réconcilier Dieu et les fossiles ? Sir Charles Lyell

et Moïse ? Gosse, fortifié par la prière, proposa une étonnante solution.

Mill imagine un temps causal, infini, qui peut être interrompu par un acte futur de Dieu ; Gosse, un temps rigoureusement causal, infini, qui a été en effet interrompu par un acte passé : la Création. L'état *n* produit fatalement l'état *v,* mais avant *v,* peut survenir le Jugement dernier ; l'état *n* présuppose l'état c, mais *c* n'a pas eu lieu, parce que le monde fut créé en *f* ou en *h*. Le premier instant du temps coïncide avec l'instant de la Création, comme le propose saint Augustin, mais le premier instant implique non seulement un futur infini, mais aussi un passé infini. Un passé hypothétique, il va de soi, mais détaillé et nécessaire. Surgit Adam, ses dents et son squelette comptant trente-trois ans ; surgit Adam (écrit Edmund Gosse) et il présente un nombril, bien qu'aucun cordon ombilical ne l'ait jamais relié à une mère. La raison exige qu'il n'y ait pas d'effet sans cause ; ces causes requièrent d'autres causes, qui à mesure qu'on remonte dans la série, se multiplient ; de toutes, il reste des traces, mais n'ont effectivement existé que celles qui sont postérieures à la Création. Il subsiste des squelettes de glyptodon dans la plaine de Lujan, mais il n'exista jamais de glyptodon. Telle est la thèse ingénieuse (mais d'abord incroyable) que Philip Henry Gosse proposa à la religion et à la science.

La religion et la science la repoussèrent. Les journaux la réduisirent à l'idée que Dieu avait caché des fossiles sous terre pour éprouver la foi des géologues ; Charles Kingsley démentit que le Seigneur eût gravé dans les rocs « un mensonge immense et superflu ». Gosse exposa en vain le fondement métaphysique de la théorie : le caractère inconcevable d'un instant du temps sans instant précédent et sans instant ultérieur et ainsi jusqu'à l'infini. J'ignore s'il connut l'antique sentence reproduite aux pages initiales de l'anthologie talmudique de Rafaël Cansinos-Asséns : *C'était*

la première nuit, mais une longue suite de siècles l'avait précédée.

Je désire revendiquer deux qualités pour la thèse oubliée de Gosse : la première, son élégance légèrement monstrueuse ; la seconde, son involontaire réduction à l'absurde d'une création *ex nihilo*, sa démonstration indirecte que l'univers est éternel, comme le pensent le Vedanta, Héraclite, Spinoza et les atomistes… Bertrand Russell a rajeuni cette doctrine. Au neuvième chapitre de son ouvrage *The Analysis of mind* (Londres, 1921), il suppose que la planète a été créée, il y a quelques minutes, pourvue d'une humanité qui « se souvient » d'un passé illusoire.

Buenos-Aires, 1941.

Post-scriptum : En 1802, Chateaubriand (*Génie du Christianisme*, I, 4,5) a formulé, à partir de raisons esthétiques, une thèse identique à celle de Gosse. Il dénonça l'aspect absurde et grotesque d'un premier jour de la création peuplé d'oisillons, de larves, de chiots et de semences. « *Sans une vieillesse originaire, la nature dans son innocence eût été moins belle qu'elle ne l'est aujourd'hui dans sa corruption* », écrivit-il.

(Traduit par Roger Caillois.)

LES ALARMES DU PROFESSEUR AMÉRICO CASTRO[10]

Le mot *problème* peut être une insidieuse pétition de principe. Parler du *problème juif*, c'est postuler que les Juifs sont un problème ; c'est prophétiser (et recommander) les persécutions, la spoliation, les coups de feu, l'égorgement, le viol et la lecture de la prose du docteur Rosenberg. Un autre tort des faux problèmes est de susciter des solutions également fausses. Pline *(Histoire naturelle*, livre VIII) ne se contente pas d'observer que les dragons attaquent en été les éléphants : il hasarde l'hypothèse que, s'ils le font, c'est pour boire tout leur sang, qui, comme chacun sait, est très froid. Le professeur Castro *(La peculiaridad*, etc.) ne se contente pas d'observer un « désordre linguistique à Buenos-Aires » : il hasarde l'hypothèse du « lunfardisme » et de la « gauchophilie mystique »[11].

Pour démontrer la première thèse – la corruption de la langue espagnole dans le Rio de la Plata – le professeur a recours à un procédé que nous devons qualifier de sophistique, pour ne pas mettre en doute son intelligence ; de candide, pour ne pas douter de sa probité. Il accumule des lambeaux de Pacheco, de Vaccarezza, de Lima, de *Last Reason*, de Contursi, d'Enrique Gonzalez Tuñón, de Palermo, de Llanderas et de Malfatti, il les copie avec une gravité d'enfant, puis il les exhibe *urbi et orbi* comme des exemples de notre élocution dépravée. Il ne soupçonne pas que de tels exercices (« Con un feca con chele / y una

ensaimada / vos te venis pal Centro / de gran bacán[12] ») sont caricaturaux ; il déclare que ce sont « des symptômes d'une altération grave », dont la cause lointaine réside dans « les circonstances bien connues qui firent des pays du Rio de la Plata des zones où les battements de l'empire espagnol n'arrivaient que faiblement ». On pourrait soutenir, avec tout autant de force, qu'à Madrid il ne reste plus trace de l'espagnol, comme le démontrent les couplets transcrits par Rafaël Salillas *(El delincuente español : su lenguage,* 1896) :

El minche de esa rumi
dicen no tenela baies ;
los he dicaito yo,
los tenela muy juncales…

El chibel barba del breje
menjindé a los burós
apincharé ararajay
y menda la pirabó[13].

En comparaison de ces imposantes ténèbres, ce pauvre couplet *lunfardo* est presque limpide :

El bacán le acanaló
el escracho a la minushia ;
después espirajushió
por temor a la canushia[14].

À la page 139, le professeur Castro nous annonce un autre livre sur le problème de la langue de Buenos-Aires ; à la page 87, il se vante d'avoir déchiffré un dialogue campagnard de Lynch « dans lequel les personnages emploient les moyens d'expression les plus barbares, que seuls comprennent tout à fait ceux qui sont, comme nous, familiarisés avec les argots du Rio de la Plata ». Les argots :

ce pluriel est bien singulier[15]. Sauf le *lunfardo*, modeste ébauche née dans les prisons (que nul ne songe à comparer à l'exubérant *caló*[16] des Espagnols), il n'y a pas d'argots dans ce pays. La maladie dont nous souffrons, ce ne sont pas les dialectes, mais les instituts dialectologiques. Ces corporations vivent de la réprobation dont elles frappent les jargons qu'elles inventent l'un après l'autre. Elles ont improvisé le *gauchesco*, à partir d'Hernández ; le *cocoliche*, à partir d'un clown qui travailla chez les Podestá[17] ; le *vesre*, à partir des élèves de l'école primaire. Elles possèdent des phonographes ; demain elles transcriront la voix de *Catita*[18]. Voilà les détritus sur lesquels elles s'appuient ; voilà les richesses que nous leur devons et que nous leur devrons.

Tout aussi inexistants sont « les graves problèmes que présente le parler de Buenos-Aires ». J'ai voyagé en Catalogne, à Alicante, en Andalousie, en Castille ; j'ai vécu deux ans à Valldemosa et un an à Madrid ; j'ai des souvenirs très agréables de ces lieux ; jamais je n'ai remarqué que les Espagnols parlent mieux que nous. (Ils parlent à voix plus haute, c'est certain, avec l'aplomb de gens qui ignorent le doute.) Le professeur Castro nous taxe d'archaïsme. Sa méthode est curieuse : il découvre que les personnes les plus instruites de San Mamed de Puga, province d'Orense, ont oublié telle ou telle acception de tel ou tel mot ; il décide aussitôt que les Argentins doivent l'oublier aussi… Le fait est que la langue espagnole souffre de plus d'une imperfection (prédominance monotone des voyelles, relief excessif des mots, inaptitude à former des mots composés), mais non de l'imperfection que lui reprochent ses maladroits défenseurs : la difficulté. L'espagnol est très facile. Les Espagnols seuls le trouvent ardu. : peut-être parce qu'ils sont troublés par l'attraction du catalan, de l'asturien, du mayorquin, du galicien, du basque et du valencien ; peut-être par une erreur de la vanité ; peut-être par l'effet d'une certaine grossièreté verbale (ils

confondent l'accusatif et le datif, ils disent *le mató* pour *lo mató*[19] ils sont ordinairement, incapables de prononcer *Atlántico* ou *Madrid*[20], ils pensent qu'un livre peut supporter ce titre cacophonique : *La peculiaridad linguística rioplatense y su sentido histórico.)*

Le professeur Castro, à chacune des pages de ce livre, multiplie les superstitions et les idées toutes faites. Il dédaigne Lopez et vénère Ricardo Rojas ; il rejette les tangos et fait allusion avec respect aux *jácaras*[21], il pense que Rosas fut un chef de *montoneras*[22], un homme à la Ramirez ou Artigas, et il l'appelle ridiculement le « centaure numéro un ». (Dans un meilleur style et avec un jugement plus lucide, Groussac a préféré le définir comme « un milicien d'arrière-garde ».) Il proscrit – et j'accorde qu'il a tout à fait raison – le mot *cachada*, mais il se résigne à *tomadura de pelo*[23] qui n'est apparemment ni plus logique, ni plus beau. Il s'en prend aux idiotismes américains, parce que les idiotismes espagnols sont plus à son goût. Il ne veut pas que nous disions *de arriba ;* il veut que nous disions *de gorra*[24]… Cet examinateur « du fait linguistique à Buenos-Aires » note sérieusement que les habitants de cette ville appellent la sauterelle *acridio*[25] ; ce lecteur inexplicable de Carlos de la Pua et de *Yacaré* nous révèle que *taita*, dans la langue des faubourgs, signifie *père*[26] Dans ce livre la forme n'est pas en désaccord avec le fond. Parfois le style est commercial : « Les bibliothèques de Mexico possédaient des livres de haute qualité » (p. 49). « La douane sèche imposait des prix fabuleux » (p. 52). D'autres fois, la banalité continue de la pensée n'exclut pas l'absurdité pittoresque : « C'est alors que surgit la seule chose possible, le tyran, condensation de l'énergie sans direction de la masse, qu'il ne canalise pas, parce qu'il n'est pas guide, mais masse écrasante, immense appareil orthopédique, qui, mécaniquement, bestialement, ramène au bercail le troupeau qui se débande » (pp. 71, 72). D'autres fois encore le savant lecteur de Vaccarezza essaie

le *mot juste* : « Pour les mêmes motifs pour lesquels on torpille la merveilleuse grammaire d'A. Alonso et P. Henríquez Ureñ » (p. 31).

Les *compadritos*[27] de *Last Reason* emploient des métaphores hippiques ; le professeur Castro, plus versatile dans l'erreur, conjugue la radiotéléphonie et le football : « La pensée et l'art du Rio de la Plata sont de précieuses antennes, propres à recevoir tout ce qui dans le monde signifie valeur et effort, attitude intensément réceptive qui ne doit pas tarder à se convertir en force créatrice, si le destin ne détourne pas de leur ligne les présages favorables. La poésie, le roman et l'essai ont marqué là-bas plus d'un « goal » parfait. La science et la pensée philosophique comptent, parmi ceux qui les cultivent, des noms de la plus haute distinction » (p. 9).

À une érudition erronée et minime, le professeur Castro ajoute l'infatigable exercice de la louange fade, de la prose rimée et du terrorisme.

P.- S. – Je lis à la page 136 : « Se lancer sérieusement, sans ironie, dans des compositions du style d'Ascasubi, del Campo ou Hernández, voilà qui fait rêver. » Je copie les dernières strophes du *Martin Fierro* :

Cruz y Fierro de una estancia
Una tropilia se arriaron,
Por delante se la echaron
Como criollos entendidos
Y pronto, sin ser sentidos,
Por la routera cruzaron.

Y cuando la habian pasao
Una madrugada clara,
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblacioncs ;
Y a Fierro dos lagrirnones

Le rodaron por la cara.

*Y siguiendo el fiel del rumb*o
Se entraron en el desierto,
No sé si los habrân mucrto
En alguna correria,
Pero espero que algün dla
Sabré de ellos algo cierto.

Y ya con estas noticias
Mi relación acabé,
Por ser ciertas las conté,
Todas las desgracias dichas :
Es un telar de desdichas
Cada gaucho que usté vé.

Pero ponga su esperanza
En el Dios que lo formó,
Y aquí me despido yo
Que he relatao a mi modo
Maies que conocen todos
Pero que naides cantó[28].

Sérieusement, sans ironie, je le demande. Lequel est plus dialectal ? celui qui chanta ces strophes limpides, ou l'auteur de l'incohérente rédaction où les appareils orthopédiques ramènent les troupeaux au bercail, les genres littéraires jouent au football, et les grammaires sont torpillées ?

À la page 122, le docteur Castro énumère quelques écrivains dont le style est correct ; quoique mon nom soit compris dans ce catalogue, je ne me crois pas tout à fait incapable de parler de stylistique.

NOTE SUR CARRIEGO[29]

Nous tous, aujourd’hui, nous voyons Carriego en fonction du faubourg, et nous inclinons à oublier que Carriego est (comme le *guapo*[30] la petite couturière et le *gringo*[31]) un personnage de Carriego, de même que le faubourg où nous l’imaginons est une projection et presque un mirage de son œuvre. Oscar Wilde soutenait que le Japon – les images que ce mot éveille – avait été inventé par Hokusai ; dans le cas d’Evaristo Carriego, nous devons admettre une action réciproque : le faubourg crée Carriego, qui le recrée. Carriego subit l’influence du faubourg réel et du faubourg décrit par Trejo et par les *milongas*[32] ; Carriego impose sa vision du faubourg ; cette vision modifie la réalité (plus tard, le tango et la comédie populaire la modifieront bien davantage).

Comment la chose s’est-elle produite ? Comment ce pauvre garçon nommé Carriego a-t-il pu arriver à être celui que, maintenant, il sera pour toujours ? Peut-être que Carriego lui-même, interrogé, ne pourrait pas nous le dire. Sans autre fondement que mon impuissance à imaginer les choses d’une autre manière, je propose au lecteur la version suivante :

Un jour parmi les jours de l’année 1904, dans une maison qui subsiste rue Honduras, Evaristo Carriego relisait avec chagrin et avidité un des livres de la geste de Charles de Baatz, sieur d’Artagnan. Avec avidité, parce que Dumas lui offrait ce qu’offrent à d’autres Shakespeare,

Balzac ou Walt Whitman, la saveur de la vie dans toute sa plénitude ; avec chagrin, parce qu'il était jeune, orgueilleux, timide et pauvre, et qu'il se croyait exilé de la vie. La vie était en France, pensait-il, dans le contact clair des épées, ou quand les armées de l'Empereur submergeaient la terre, mais mon lot à moi, c'est le XXe siècle, le tardif XXe siècle, et une médiocre banlieue sud-américaine… Carriego s'adonnait à cette rêverie quand quelque chose se passa. Le son d'une guitare laborieuse, la file inégale des maisons basses vue par la fenêtre, Juan Murana touchant son chapeau pour répondre à un salut (Juan Murana qui avant-hier soir a *marqué* Suárez le Chilien), la lune dans le carré du patio, un vieil homme portant un coq de combat, quelque chose, n'importe quoi. Quelque chose que nous ne pouvons retrouver, quelque chose dont nous savons le sens mais non la forme, quelque chose de quotidien et de banal, jusqu'alors inaperçu, qui révéla à Carriego que l'univers (qui est tout entier dans chaque instant, dans chaque lieu, et non pas seulement dans les œuvres de Dumas) se trouvait là aussi, dans le simple présent, à Palermo, en 1904. *Entrez, les dieux sont ici aussi*, dit Héraclite d'Éphèse à des visiteurs qui le trouvèrent se chauffant dans sa cuisine.

J'ai parfois soupçonné que n'importe quelle vie humaine, si enchevêtrée et si populeuse qu'elle soit, consiste en réalité dans *un* moment : le moment où l'homme sait pour toujours qui il est. À partir de la révélation, impossible à préciser, que j'ai essayé d'apercevoir, Carriego est Carriego. Il est déjà l'auteur de ces vers que plusieurs années après il lui sera permis d'inventer :

Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,
Hondas cicatrices, y tal vez le halaga
Llevar imborrables adornos sangrientos,
Caprichos de hembra que tuvo la daga[33].

Dans le dernier vers, presque miraculeusement, retentit un écho de l’imagination médiévale qui représente le guerrier et son arme comme des compagnons, de cette imagination que Detlev Von Liliencron a fixée dans d’autres vers illustres :

In die Friesen trug er sein Schwert Hilfnot, das hat ihn heute betrogen...

NOTRE PAUVRE INDIVIDUALISME

Les illusions du patriotisme sont sans bornes. Au premier siècle de notre ère, Plutarque se moqua de ceux qui prétendaient que la lune d'Athènes surpassait celle de Corinthe ; au XVII[e] siècle, Milton remarqua que Dieu avait coutume de se révéler d'abord à Ses Anglais ; Fichte déclara, au début du XIX[e] siècle, qu'avoir du caractère et être allemand sont, de toute évidence, une seule et même chose. Chez nous, les nationalistes pullulent ; ils sont animés, à les en croire, du louable ou innocent dessein de favoriser les qualités argentines. Et pourtant, ils ne connaissent pas les Argentins ; dans la polémique, ils préfèrent les définir en fonction d'un événement extérieur à eux : des conquistadores espagnols, par exemple, ou d'une tradition catholique imaginaire ; ou de « l'impérialisme saxon ».

L'Argentin, à la différence des Américains du Nord et de presque tous les Européens, ne s'identifie pas avec l'État. On peut l'attribuer à cette particularité que, dans notre pays, les gouvernements sont ordinairement très mauvais, ou bien au fait plus général, que l'État est une abstraction impossible à concevoir[34] ; quoi qu'il en soit, l'Argentin est un individu et non un citoyen. Des aphorismes tels que celui de Hegel : « L'État est la réalité de l'idée morale » lui paraissent de sinistres plaisanteries. Les films fabriqués à Hollywood offrent plus d'une fois à l'admiration des

spectateurs le cas d'un homme (généralement un journaliste) qui recherche l'amitié d'un criminel pour le livrer ensuite à la police ; l'Argentin, pour qui l'amitié est une passion et la police une *maffia*, a le sentiment que ce « héros » est une inconcevable canaille. Il sent avec Don Quichotte « qu'il faut que chacun s'arrange comme il peut avec son péché » et qu'« il ne convient pas que les honnêtes gens soient les bourreaux des autres dans des affaires qui ne les concernent pas » (*Quichotte*, I, XXII). Plus d'une fois, devant les vaines symétries du style espagnol, j'ai pensé que nous différions irrémédiablement de l'Espagne ; ces deux lignes du *Quichotte* ont suffi à me convaincre de mon erreur ; elles sont, en quelque sorte, le symbole tranquille et secret de notre affinité avec elle. Une nuit de la littérature argentine vient en apporter la confirmation profonde : cette nuit désespérée au cours de laquelle un sergent de la police rurale cria qu'il ne consentirait pas à commettre le crime de laisser tuer un brave et se mit à combattre ses propres soldats aux côtés du déserteur Martin Fierro.

Le monde est, pour l'Européen, un cosmos, à l'intérieur duquel chacun est en accord intime avec la fonction qu'il exerce ; pour l'Argentin, le monde est un chaos. L'Européen et l'Américain du Nord jugent qu'un livre doit être bon, dès lors qu'il a mérité un prix quelconque ; l'Argentin admet qu'il puisse ne pas être mauvais, malgré le prix. D'une façon générale, l'Argentin n'a pas foi dans les circonstances extérieures. Il peut ignorer la fable selon laquelle l'humanité compte toujours trente-six sages – les *Lamed Wufniks* – qui ne se connaissent pas les uns les autres, mais qui, secrètement, soutiennent l'univers ; mais s'il en entend parler, il ne s'étonnera pas que ces hommes de mérite demeurent dans l'obscurité et l'anonymat… Son héros populaire, c'est l'homme seul luttant avec la troupe, tantôt en acte (Fierro, Moreira, Hormiga Negra), tantôt en puissance ou dans le passé (Segundo Sombra). Les autres

littératures ne contiennent pas d'épisodes analogues. Considérons, par exemple, deux grands écrivains européens, Kipling et Franz Kafka. Au premier abord, il n'y a rien de commun entre eux ; toutefois le premier prend pour thème la justification de l'ordre, d'un ordre (la route dans *Kim,* le pont dans *The Bridge Builders*, le mur romain dans *Puck of Pook's Hill*) ; le second, la solitude insupportable et tragique de celui à qui il manque une place, fût-elle la plus humble, dans l'ordre de l'univers.

On pourra objecter que les tendances que j'ai signalées chez les Argentins sont purement négatives ou qu'elles sont anarchiques ; et ajouter qu'elles ne permettent pas d'applications politiques. J'aurai l'audace de suggérer le contraire. Le problème le plus urgent de notre époque (problème déjà signalé avec une lucidité prophétique par Spencer, cet auteur presque tombé dans l'oubli) est l'immixtion graduelle de l'État dans l'activité de l'individu ; dans la lutte contre ce mal, qui porte les noms de communisme ou de nazisme, l'individualisme argentin, peut-être inutile et nuisible jusqu'à présent, trouverait une justification et des devoirs.

Je songe, sans espoir et avec nostalgie, à la possibilité abstraite d'un parti qui aurait quelque affinité avec les Argentins, d'un parti qui nous promettrait, si l'on veut, un rigoureux minimum de gouvernement.

Le nationalisme cherche à nous enchanter par la vision d'un État infiniment gênant ; pareille utopie, une fois réalisée sur la terre, aurait cette vertu providentielle, que tous désireraient, et finalement édifieraient, son contraire.

Buenos-Aires, 1946.

QUEVEDO

Comme l'histoire tout court, l'histoire de la littérature abonde en énigmes. Aucune de ces énigmes ne m'a inquiété, ni ne m'inquiète, comme la gloire étrangement incomplète qui est le lot de Quevedo. Dans les listes de noms universels le sien ne figure pas. J'ai longuement essayé de découvrir les raisons de cette extravagante omission ; un jour, dans une conférence oubliée, je crus pouvoir l'expliquer par le fait que rien, dans les pages rigoureuses de son œuvre, ne favorise, ni même ne tolère, le moindre épanchement sentimental (« La sensiblerie, c'est le succès », a observé George Moore). Pour atteindre à la gloire, disais-je, il n'est pas indispensable qu'un écrivain se montre sentimental, mais il est indispensable que son œuvre, ou quelque circonstance de sa vie, prête au pathétique. Ni la vie ni l'art de Quevedo, remarquai-je, ne donnent prise à ces tendres hyperboles dont la répétition est la gloire.

J'ignore si cette explication est correcte ; aujourd'hui, je la compléterais par cette autre : Quevedo, quoique virtuellement il ne soit inférieur à personne, n'a trouvé aucun symbole qui pût s'emparer de l'imagination du public. Lucrèce a pour lui l'abîme infini des étoiles et les discordes des atomes ; Dante, les neuf cercles infernaux et la Rose paradisiaque ; Shakespeare, ses sphères de violence et de musique ; Cervantes, l'heureuse alternance de Sancho et de Don Quichotte ; Swift, sa république de

chevaux vertueux et de *yahoos* bestiaux ; Melville, l'abomination et l'amour de la Baleine Blanche ; Franz Kafka, ses labyrinthes croissants et sordides. Il n'est pas d'écrivain de renom universel qui n'ait monnayé un symbole ; ce symbole, il convient de le rappeler, n'est pas toujours une création objective, extérieure. Gongora ou Mallarmé, par exemple, demeurent eux-mêmes comme des incarnations de l'écrivain qui construit laborieusement une œuvre secrète ; Whitman, comme le protagoniste semi-divin de *Leaves of grass.* De Quevedo, au contraire, il ne reste qu'une image caricaturale. « Le plus noble styliste espagnol est devenu un prototype de drôlerie », observe Leopoldo Lugones *(El imperio jesuitico*, 1904, p. 59).

Lamb a dit qu'Edmund Spenser était *the poets poet*, le poète des poètes. De Quevedo il faudrait se résigner à dire qu'il fut le littérateur des littérateurs. Pour aimer Quevedo, il faut être, en acte ou en puissance, un homme de lettres ; inversement, on ne peut pas ne pas aimer Quevedo si l'on a la vocation littéraire.

La grandeur de Quevedo est dans le verbe. Le tenir pour un philosophe, pour un théologien ou, comme le veut Aureliano Fernández Guerra, pour un homme d'État, est une erreur que peuvent permettre les titres de ses ouvrages, mais non leur contenu. Son traité, *Providencia de Dios, padecida de los que la niegan y gozada de los que la confiesan : doctrina estudiada en los gusanos y padecimientos de Job*{35} préfère l'intimidation au raisonnement. Comme Cicéron *(De Natura deorum*, II, 40-44), il prouve un ordre divin par l'ordre qui s'observe dans les astres, « vaste république de lumières » ; puis, ayant expédié cette variante stellaire de l'argument cosmologique, il ajoute : « Peu d'hommes ont nié absolument qu'il y eût un Dieu ; je veux livrer à la honte les plus éhontés, à savoir : Diagoras de Milet, Protagoras d'Abdère, disciples de Démocrite et de Théodore (nommé vulgairement l'Athée), et Bion de Borysthène, disciple de

l’immonde et extravagant Théodore » : c’est du pur terrorisme. Il y a dans l’histoire de la philosophie des doctrines, probablement fausses, qui exercent un charme obscur sur l’imagination des hommes : la doctrine platonicienne et pythagoricienne du passage de l’âme à travers plusieurs corps, la doctrine gnostique selon laquelle le monde est l’œuvre d’un Dieu hostile ou rudimentaire. Quevedo, passionné seulement de vérité, est invulnérable à ce charme. Il écrit que la transmigration des âmes est une « sottise bestiale », une « grossière folie ». Empédocle d’Agrigente a affirmé : « J’ai été un enfant, une fille, un buisson, un oiseau et un poisson muet qui surgit de la mer » ; Quevedo note (*Providencia de Dios) :* « Comme juge et législateur d’un tel abus, on vit se présenter Empédocle, homme à ce point insensé qu’ayant affirmé qu’il avait été poisson, il se métamorphosa en créature si contraire et opposée à celle-là, qu’il mourut papillon de l’Etna, et, à la vue de la mer, dont il avait été l’habitant, se précipita dans le feu. » Quant aux gnostiques, Quevedo les traite d’infâmes, les appelle maudits, fous, inventeurs d’absurdités (*Zahurdas de Plutón*[36] *).*

Sa *Politica de Dios y gobierno de Cristo nuestro Senor* doit être considérée, si l’on en croit Aureliano Fernández Guerra, « comme un système complet de gouvernement, le plus judicieux, le plus noble et le plus convenable de tous ». Pour apprécier cette opinion à sa valeur exacte, il nous suffira de rappeler que les quarante-sept chapitres de ce livre ont pour tout fondement la curieuse hypothèse selon laquelle les actes et les paroles du Christ, *Rex Judaeorum,* selon la tradition, sont des symboles secrets à la lumière desquels le politique doit résoudre ses problèmes. Fidèle à cette donnée cabalistique, Quevedo découvre dans l’épisode de la Samaritaine que les impôts exigés par les rois doivent être légers ; dans l’épisode des pains et des poissons, que les rois doivent subvenir aux besoins de leurs sujets ; dans la répétition de la formule *sequebantur,* « que

le roi doit mener les ministres, et non les ministres le roi »… L'étonnement hésite entre l'arbitraire de la méthode et la banalité des conclusions. Quevedo pourtant sauve tout, ou presque, par la dignité du langage[37]. Le lecteur distrait peut se sentir édifié par cet ouvrage. La même discordance s'observe dans le *Marco Bruto*, où la pensée est moins digne de mémoire que le tour des phrases. Dans ce traité on voit porté à sa perfection le plus imposant de tous les styles que Quevedo ait pratiqués. L'espagnol, dans ces pages lapidaires, semble retourner au latin ardu de Sénèque, de Tacite et de Lucain, au latin tourmenté et dur de l'âge d'argent. Le laconisme ostentatoire, l'inversion, la rigueur quasi algébrique, l'antithèse, l'aridité, la répétition de mots donnent à ce texte une illusoire précision. Il contient plus d'une phrase qui mérite, ou qui exige, que nous la tenions pour parfaite. Celle-ci, par exemple, que je copie :

« Ils honorèrent un lignage avec quelques feuilles de laurier ; ils payèrent de grandes et souveraines victoires par les acclamations d'un triomphe ; ils récompensèrent des vies presque divines par une statue ; et pour conserver le caractère d'un trésor éminent aux rameaux, aux feuillages, au marbre et aux voix, ils ne les accordèrent pas à la brigue, mais au mérite. » Quevedo a hanté tout aussi heureusement d'autres styles : le style apparemment oral du *Buscón*[38], le style effréné et orgiastique de *La hora de todos*[39].

« Le langage, a observé Chesterton *(G.* F. *Watts*, 1904, p. 91), n'est pas un fait scientifique, mais artistique ; il fut inventé par des guerriers et des chasseurs, et il est très antérieur à la science. » Quevedo ne l'entendit jamais ainsi ; pour lui le langage fut, essentiellement, un instrument logique. Les banalités éternelles de la poésie – l'eau comparée à du cristal, les mains à de la neige, les yeux luisant comme des étoiles et les étoiles regardant comme des yeux – le gênaient par leur facilité, mais beaucoup plus

encore par leur fausseté. Il oublia, en les condamnant, que la métaphore est le contact momentané de deux images, et non l'assimilation logique de deux objets. Il n'eut pas en moindre horreur les idiotismes. Dans le dessein de les « livrer à la honte », il en fit la matière de cette rapsodie qui a pour titre *Cuento de cuentos*[{40}] *;* plusieurs générations, ravies, ont préféré voir dans cette réduction à l'absurde un musée de beautés, destiné par la Providence divine à sauver de l'oubli les locutions *zurriburri*, *abarrisco*, *cochite hervite, quitame allá esas pajas* et *a trochi-moche*[{41}].

Quevedo a été comparé plus d'une fois à Lucien de Samosate. Je vois entre eux une différence fondamentale : Lucien, combattant au second siècle les divinités de l'Olympe, fait œuvre de polémique religieuse ; Quevedo, reprenant cette attaque au XVIIe siècle de notre ère, ne fait que suivre une tradition littéraire.

Après ce coup d'œil, bien bref, sur sa prose, j'en viens à discuter sa poésie, dont les aspects ne sont pas moins multiples.

Considérés comme des documents sur une passion, les poèmes d'amour de Quevedo nous laissent insatisfaits ; considérés comme des jeux d'hyperboles, comme des exercices délibérés de pétrarquisme, ils sont généralement admirables. Quevedo, homme aux appétits fougueux, aspira toujours à un ascétisme stoïque ; en outre, il dut lui sembler insensé de dépendre des femmes (« Celui-là est bien avisé, qui use de leurs caresses et se défie d'elles ») ; ces motifs suffisent pour expliquer le caractère volontairement artificiel de cette IVe Muse de son Parnasse, qui « chante les hauts faits de l'amour et de la beauté ». L'accent personnel de Quevedo se trouve dans d'autres poèmes ; dans ceux qui lui donnent occasion de publier sa mélancolie, son courage ou son désenchantement. Par exemple, dans ce sonnet qu'il envoya, de son village de Torre de Juan Abad, à don José Gonzalez de Salas *(Musa,* II, 109) :

Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos, pero doctos, libros juntos,
Vivo en conversación con los difuntos
Y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
0 enmiendan o segundan mis asuntos,
Y *en músicos callados contrapuntos*
Al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes aimas que la muerte ausenta,
De injuria de los anos vengadora,
Libra, oh gran don Joseph, docta la Imprenta.

En fuga irrevocable huye la hora ;
Pero aquélla el mejor cálculo cuenta
Que en la leccioń y estudio nos mejora[42] *.*

Les traits de préciosité ne manquent pas dans ce poème (écouter avec les yeux, parler éveillés au songe de la vie), mais le sonnet agit malgré eux, non à cause d'eux. Je ne dirai pas que nous ayons ici une transcription de la réalité, parce que la réalité n'est pas verbale, mais je dirai que les mots y importent moins que la scène qu'ils évoquent, ou que l'accent viril qui semble les animer. Il n'en est pas toujours ainsi ; dans le sonnet le plus fameux de ce volume, *Memoria immortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión*[43] le splendide effet du distique

Su Tumba son de Flandes las Campanas
Y su Epitaphio la sangrienta Luna[44]

est antérieur à toute interprétation, et indépendant d'elle. De même l'expression qui vient ensuite : *el llanto militar*, dont le sens n'est nullement énigmatique, mais fort banal : les « larmes militaires » sont les larmes que versent

les militaires. Quant à la « Lune en sang », mieux vaut ignorer qu'il s'agit de l'emblème des Turcs, éclipsé par je ne sais quelles pirateries de don Pedro Téllez Girón.

Bien souvent, le point de départ de Quevedo est un texte antique. Ainsi le vers mémorable *(Musa,* IV, 31)

Polvo serán, mas polvo enamorado[45]

est une recréation, ou une promotion, d'un vers de Properce (*Élégies*, I, 19) :

Ut meus oblito pulvis amore vacet.

L'œuvre poétique de Quevedo embrasse une aire fort vaste. Elle comprend des sonnets pensifs, qui préfigurent en quelque façon Wordsworth ; des sévérités opaques, grinçantes[46] ; de soudains tours de magie théologique (« *Con los doce cené : yo fui la cena*[47] ») ; des gongorismes intercalés pour prouver que lui aussi pouvait jouer à ce jeu[48] ; des élégances, des douceurs tout italiennes (« *humilde soledad verde y sonora*[49] ») ; des variations de Perse, de Sénèque, de Juvénal, des Écritures, de Joachim du Bellay ; des brièvetés latines ; des bouffonneries[50] ; des saillies curieusement recherchées[51] ; de lugubres exhibitions d'anéantissement et de chaos.

Les meilleurs poèmes de Quevedo existent au delà du mouvement qui les a fait naître, et des idées ordinaires qu'ils contiennent. Ils ne sont pas obscurs ; ils évitent l'erreur de troubler ou de distraire l'esprit par des énigmes, comme font certains poèmes de Mallarmé, de Yeats, de George. Ce sont (il faut bien essayer de le dire d'une manière ou d'une autre) des objets verbaux, purs et indépendants comme une épée ou comme un anneau d'argent. Celui-ci, par exemple :

Harta la Toga del veneno tirio,
0 y a en el oro pâlida y rigente
Cubre con los thesoros del Oriente,
Mas no descansa, oh Licas, tu martirio !
Padeces un magnifico delirio,
Cuando felicidad tan delincuente
Tu horror oscuro en esplendor te miente,
Víbora en rosicler, áspid en lirio.

Competir su Palacio a Jove quieres,
Pues miente el oro Estrellas a su modo,
En el que vives, sin saber que mueres.

Y en tantas glorias tu, senor de todo,
Para quien sabe examinarte, eres
Lo solamente vil, el asco, el lodo{52}.

Trois cents ans ont passé depuis la mort corporelle de Quevedo, mais il continue d'être le plus grand artiste des lettres hispaniques. Comme Joyce, comme Gœthe, comme Shakespeare, comme Dante, comme aucun autre écrivain, Francisco de Quevedo est moins un homme qu'une vaste et complexe littérature.

(Les traductions de vers espagnols en vers français contenues dans ce chapitre sont de Jean Ibarra.)

MAGIES PARTIELLES DU QUICHOTTE

Il est vraisemblable que les observations que je vais faire ont déjà été formulées, et plus d'une fois peut-être : qu'elles soient nouvelles ou non, je m'en soucie moins que de savoir si elles sont vraies.

Comparé avec d'autres livres classiques (*Iliade, l'Énéide*, la *Pharsale*, la *Comédie* dantesque, les tragédies et comédies de Shakespeare), le *Quichotte* est réaliste ; ce réalisme diffère pourtant de façon essentielle de celui que pratiqua le XIXe siècle. Joseph Conrad a pu écrire qu'il excluait le surnaturel de son œuvre, parce que lui faire place, c'était apparemment nier que le quotidien fût merveilleux ; j'ignore si Miguel de Cervantes partagea cette vue, mais je sais que la forme du *Quichotte* oppose à un monde imaginaire, seul poétique, un monde réel prosaïque. Conrad et Henry James ont romancé la réalité parce qu'ils la jugeaient poétique ; pour Cervantes, réalité et poésie sont antinomiques. Aux géographies vastes et vagues de *l'Amadis,* il oppose les chemins poudreux et les sordides auberges de Castille ; imaginons un romancier de notre temps qui ferait figurer, dans un récit parodique, les postes d'approvisionnement en essence. Cervantes a créé pour nous la poésie de l'Espagne du XVIIe siècle, mais ni ce siècle ni cette Espagne n'étaient poétiques à ses yeux ; des hommes comme Unamuno, Azorin ou Antonio Machado, qui s'attendrissent à l'évocation de la Manche, lui eussent été

incompréhensibles. La conception de son œuvre lui interdisait le merveilleux ; pourtant le merveilleux devait y figurer, ne fût-ce qu'indirectement, comme les crimes et le mystère dans une parodie du roman policier. Cervantes ne pouvait avoir recours à des talismans ou à des sortilèges, mais le surnaturel, chez lui, est insinué de façon subtile et par là même plus efficace. Au fond de lui, Cervantes aimait le surnaturel. Paul Groussac, en 1924, a observé : « Avec une teinture précaire de latin et d'italien, le bagage littéraire de Cervantes venait surtout des romans pastoraux et des romans de chevalerie, de ces fables qui berçaient la vie du captif. » Le *Quichotte* est moins un antidote à ces fictions qu'un secret adieu nostalgique.

Dans la réalité, tout roman se situe sur un plan idéal ; Cervantes se plaît à confondre l'objectif et le subjectif, le monde du lecteur et le monde du livre. Dans les chapitres qui discutent si le plat du barbier est un heaume, et si le bât est un harnais de guerre, le problème est traité de façon explicite ; d'autres passages, comme je l'ai déjà noté, l'insinuent. Au sixième chapitre de la première partie, le curé et le barbier passent en revue la bibliothèque de Don Quichotte ; chose étonnante, un des livres examinés est la *Galatea* de Cervantes, et il se trouve que le barbier est l'ami de l'auteur, et ne l'admire pas trop : il est plus expert, dit-il, en infortunes qu'en vers, et son livre, avec quelque bonheur d'invention, propose quelque chose sans rien conclure. Le barbier, rêve de Cervantes ou forme d'un rêve de Cervantes, juge Cervantes… Nous ne sommes pas moins surpris d'apprendre, au début du neuvième chapitre, que le roman entier a été traduit de l'arabe, et que Cervantes en a acquis le manuscrit au marché de Tolède, et l'a fait traduire par un morisque, qu'il a logé chez lui plus d'un mois et demi tandis qu'il exécutait son travail. Nous pensons à Carlyle, qui feignit que le *Sartor resartus* était la traduction partielle d'un ouvrage publié en Allemagne par le docteur Diogène Teufelsdroeckh ; nous pensons au rabbin castillan

Moïse de Léon, qui composa le *Zohar* ou *Livre de la Splendeur* et le donna pour l'œuvre d'un rabbin palestinien du IIIe siècle.

Ce jeu d'étranges ambiguïtés culmine dans la seconde partie : les protagonistes ont lu la première, les protagonistes du *Quichotte* sont en même temps lecteurs du *Quichotte.* Ici on ne peut éviter de penser au cas de Shakespeare, qui inclut dans la scène sur laquelle se joue *Hamlet* une autre scène, où l'on représente une tragédie qui est à peu près *Hamlet* (la coïncidence imparfaite de la pièce principale et de la pièce secondaire diminue l'efficacité du procédé). Un artifice analogue à celui de Cervantes, et plus étonnant encore, figure dans le *Ramayana*, poème de Valmiki, qui raconte les prouesses de Rama et sa guerre contre les démons. Au dernier livre, les fils de Rama, qui ne savent pas qui est leur père, cherchent refuge dans une forêt, où un ascète leur apprend à lire. Ce maître, chose étrange, est Valmiki ; le livre où ils étudient, le *Ramayana*. Rama ordonne un sacrifice de chevaux. À cette fête vient assister Valmiki avec ses élèves. Ceux-ci chantent au son du luth le *Ramayana*. Rama écoute sa propre histoire, reconnaît ses fils et récompense le poète… Le hasard a produit quelque chose d'analogue dans *Les Mille et une nuits*. Ce recueil d'histoires fantastiques dédouble indéfiniment, jusqu'au vertige, la ramification d'un conte central en contes adventices, mais il n'essaie nullement de marquer leurs différents degrés de réalité ; l'effet, qui devrait s'exercer en profondeur, est tout en surface, comme un tapis persan. On connaît l'histoire qui ouvre la série : le serment désolé du roi, qui chaque nuit s'unit à une vierge qu'il fait décapiter à l'aube, et la résolution de Schéhérazade, qui le distrait avec des fables, jusqu'au moment où mille et une nuits ont tourné sur leurs têtes et où elle lui montre son fils. La nécessité d'avoir au complet ces mille et une sections a obligé les copistes de l'ouvrage à toutes sortes d'interpolations. Aucune n'est plus

troublante que celle de la six cent deuxième nuit, magique entre les nuits. Cette nuit-là, le roi entend de la bouche de la reine sa propre histoire. Il entend l'histoire initiale, qui embrasse toutes les autres, qui – monstrueusement – s'embrasse elle-même. Le lecteur aperçoit-il clairement la vaste possibilité, le curieux péril qui naissent de cette interpolation ? Que la reine continue et le roi immobile entendra pour toujours l'histoire tronquée des *Mille et une nuits*, désormais infinie et circulaire… Les inventions de la philosophie ne sont pas moins fantastiques que celle de l'art : Josiah Royce, dans le premier volume de *The world and the individual* (1899), a formulé celle-ci : « Imaginons qu'une portion du sol de l'Angleterre ait été parfaitement nivelée, et qu'un cartographe y trace une carte d'Angleterre. L'ouvrage est parfait ; il n'est pas un détail du sol de l'Angleterre, si réduit soit-il, qui ne soit enregistré sur la carte ; tout s'y retrouve. Cette carte, dans ce cas, doit contenir une carte de la carte, qui doit contenir une carte de la carte de la carte, et ainsi jusqu'à l'infini. »

Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des *Mille et une nuits* ? Que Don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur *d'Hamlet* ? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. En 1833, Carlyle a noté que l'histoire universelle est un livre sacré, infini, que tous les hommes écrivent et lisent et tâchent de comprendre, et où, aussi, on les écrit.

NOTE SUR WALT WHITMAN{53}

The whole of Whitman’s work is deliberate.
R. L. STEVENSON, *Familiar studies of men and books* (1882).

L’activité littéraire peut faire naître chez celui qui s’y adonne l’ambition d’édifier un livre absolu, un livre des livres qui renferme tous les autres à la façon d’un archétype platonicien, un objet dont la vertu ne s’affaiblisse pas avec les années. Ceux qui ont nourri cette ambition ont choisi des sujets élevés : Apollonius de Rhodes, la première nef qui s’aventura dans les périls de la mer ; Lucain, la lutte de César et de Pompée, au temps où les aigles firent la guerre aux aigles ; Camoëns, les armes lusitaniennes en Orient ; Donne, le cycle des transmigrations d’une âme, selon le dogme pythagoricien ; Milton, la faute la plus antique et le Paradis ; Firdusi, les trônes des Sassanides. Góngora a été, je crois, le premier à estimer qu’un livre important peut ne pas porter sur un sujet important ; la vague histoire que nous racontent les *Soledades* est délibérément insignifiante, ainsi que l’ont signalé et désapprouvé Cascales et Gracián (*Cartas filológicas,* VIII ; *El Criticón*, II, 4). Mallarmé ne se contenta pas de choisir des sujets ordinaires, il en chercha de négatifs : l’absence d’une fleur ou d’une femme, la blancheur de la feuille de papier avant le poème. Comme Pater, il sentit que tous les arts tendent à la musique, cet art dans lequel la forme est le fond ; sa

digne profession de foi, que tout aboutit à un livre, semble résumer la sentence homérique selon laquelle les dieux tissent des malheurs afin que les générations futures ne manquent pas de sujets pour leurs chants (*Odyssée*, VIII, *in fine).* Aux environs de 1900, Yeats chercha l'absolu dans l'usage de symboles propres à éveiller la mémoire de l'espèce ou grande Mémoire, qui palpite au fond des esprits individuels ; on pourrait comparer de tels symboles aux archétypes conçus plus tard par Jung. Dans *L'Enfer,* livre injustement tombé dans l'oubli, Barbusse évita ou tâcha d'éviter les limitations du temps en décrivant poétiquement les actes fondamentaux de l'homme ; Joyce, dans *Finnegans Wake,* en présentant simultanément les traits appartenant à des époques différentes. Le maniement délibéré d'anachronismes, en vue de forger une apparence d'éternité, a été également employé par Pound et par T. S. Eliot.

J'ai rappelé quelques procédés : aucun n'est aussi curieux que celui dont Whitman fit usage, en 1855. Avant de l'examiner, je veux transcrire ici plusieurs jugements qui préfigurent dans une certaine mesure ce que je vais dire. Le premier est celui du poète anglais Lascelles Abercrombie. « Whitman, écrit-il, tira de sa noble expérience cette figure vivante et personnelle qui est une des rares grandes choses de la littérature moderne : sa propre figure. » Le deuxième est de Sir Edmund Gosse : « Il n'y a pas de véritable Walt Whitman… Whitman, c'est la littérature à l'état de protoplasme : un organisme intellectuel si simple qu'il se borne à refléter tous ceux qui l'approchent. » Le troisième est de moi ; il se trouve à la page 70 de mon livre *Discusión* (1932). « Tout ce qui a été écrit sur Whitman a été faussé par deux erreurs indéfiniment répétées. L'une réside dans l'identification sommaire de Whitman, homme de lettres, avec Whitman, héros presque divin de *Leaves of grass*, comme Don Quichotte l'est du *Quichotte* ; l'autre, dans l'adoption

insensée par les critiques du style et du vocabulaire de ses poèmes, c'est-à-dire justement du phénomène surprenant que l'on cherche à expliquer. »

Imaginons qu'une biographie d'Ulysse, fondée sur les témoignages d'Agamemnon, de Laërte, de Polyphème, de Calypso, de Pénélope, de Télémaque, du porcher, de Charybde et Scylla, nous indiquât que le héros n'a jamais quitté Ithaque. La déception que produirait en nous ce livre, heureusement hypothétique, est celle que produisent toutes les biographies de Whitman. De l'univers paradisiaque de ses vers à l'insipide chronique de sa vie, le passage est mélancolique. Et de façon paradoxale cette mélancolie inévitable s'aggrave encore lorsque le biographe essaie de dissimuler qu'il y a deux Whitman ; l'un, « le sauvage amical et éloquent » de *Leaves of grass,* l'autre, le pauvre écrivain qui l'a inventé[54]. Celui-ci n'a jamais été en Californie ni dans le Platte Cañon ; celui-là improvise une apostrophe dans le second de ces lieux (*Spirit that formed this scene*) et a été mineur dans le premier *(Starting from Paumanok*, 1). En 1859 celui-ci était à New-York ; le 2 décembre de cette même année, celui-là assista en Virginie à l'exécution de John Brown, le vieil abolitionniste *(Year of meteors).* Celui-ci naquit à Long Island ; celui-là également *(Starting from Paumanok*, 1), mais aussi dans un des États du Sud *(Longings for home).* Celui-ci fut chaste, réservé et plutôt taciturne ; celui-là expansif et orgiaque. Il serait facile de multiplier ces contradictions ; mais il importe davantage de comprendre que le vagabond heureux dont les vers de *Leaves of grass* nous offrent l'image aurait été incapable de les écrire.

Byron et Baudelaire ont, en des ouvrages illustres, dramatisé leur infortune ; Whitman, son bonheur. (Trente ans plus tard, à Sils-Maria, Nietzsche devait découvrir Zarathoustra, pédagogue heureux, ou qui recommande en tout cas le bonheur, mais qui a le défaut de ne pas exister.) D'autres héros romantiques – Vathek est le premier de

cette catégorie, et Edmond Teste n'en est pas le dernier – mettent avec prolixité l'accent sur les traits par lesquels ils se distinguent ; Whitman, avec une fougueuse humilité, souhaite ressembler à tous les hommes. *Leaves of grass*, observe-t-il, « est le chant d'un grand individu collectif, populaire, homme ou femme » *(Complete Writings*, v, 192). Ou bien encore, dans ces vers immortels *(Song of myself*, 17) :

Voici en vérité les pensées de tous les hommes dans tous les lieux et à toutes les époques ; elles ne me sont pas propres.
Si elles sont moins tiennes que miennes, elles ne sont rien ou presque rien.
Si elles ne sont pas l'énigme et la solution de l'énigme, elles ne sont rien.
Si elles ne sont pas proches et lointaines, elles ne sont rien.

Voici l'herbe qui pousse là où il y a de la terre et de l'eau.
Voici l'air commun qui baigne la planète.

Le panthéisme a répandu un certain type de phrases où il est dit que Dieu est plusieurs choses contradictoires ou – mieux encore – disparates. En voici le prototype : « Je suis le rite, je suis l'offrande, je suis l'offrande aux pères, je suis l'herbe, je suis la prière, je suis la libation de beurre, je suis le feu » (*Bhâgavad-gita*, IX, 16). Plus ancien, mais ambigu, est le fragment 67 d'Héraclite : « Dieu est le jour et la nuit, l'hiver et l'été, la guerre et la paix, la satiété et la faim. » Plotin décrit à ses élèves un ciel impossible à concevoir, « dans lequel tout est partout, n'importe quoi est tout, le soleil est toutes les étoiles, et toutes les étoiles sont le soleil » (*Ennéades*, v, 8,4). Attar, poète persan du XIIe siècle, chante le dur voyage des oiseaux en quête de leur roi, le

Simurg ; nombre d’entre eux périssent dans les flots, mais les survivants découvrent qu’ils sont eux-mêmes le Simurg et que le Simurg est chacun d’eux et tous à la fois. Les possibilités rhétoriques qui résultent d’une telle extension du principe d’identité semblent infinies. Emerson, lecteur des Hindous et d’Attar, a laissé un poème intitulé *Brahma ;* des seize vers qui le composent, le plus digne de mémoire est peut-être celui-ci : *When me they fly, I am the wings (S’ils me fuient, je suis leurs ailes).* Semblablement, mais sous une forme plus élémentaire, Stefan George a dit : *Ich bin der Eine und bin Beide* (*Der Stem des Bundes*). Walt Whitman a renouvelé ce procédé. Il ne l’a pas utilisé, comme les autres, pour définir la divinité ni pour jouer avec les « sympathies et différences » des mots ; il a voulu s’identifier, dans une sorte de tendresse féroce, avec tous les hommes. Il a dit (*Crossing Brooklyn Ferry*, 7) :

J’ai été têtu, vaniteux, avide, superficiel, rusé, lâche, pervers ;
Le loup, le serpent et le porc abondaient en moi…

Et encore (*Song of myself*, 33) :

Je suis l’homme. J’ai souffert. J’étais là.
Le dédain et la tranquillité des martyrs ;
La mère, condamnée comme sorcière, brûlée devant les fils, avec du bois sec ;
L’esclave harcelé qui chancelle, s’appuie contre la haie, haletant, couvert de sueur ;
Les élancements de douleur qui transpercent ses jambes et sa nuque, les plombs cruels et les balles ;
Tout cela, je le ressens, je le suis.

Whitman ressentit et fut tout cela ; mais il fut essentiellement, dans le mythe et non dans la simple

histoire, ce qu'indiquent ces deux vers (*Song of myself*, 24) :

Walt Whitman, un cosmos, fils de Manhattan,
Turbulent, charnel, sensuel, mangeant, buvant, engendrant.

Il fut aussi celui qu'il devait être dans le futur, dans notre nostalgie à venir, créée par ces prophéties qui l'annonçaient (*Full of life*, *now) :*

Plein de vie, aujourd'hui, compact, visible,
Moi, âgé de quarante ans en l'an quatre-vingt-trois des États-Unis,
Je te cherche, loi, dans un siècle ou dans beaucoup de siècles,
Toi, qui n'es pas né, je te cherche.
Tu es en train de me lire. Et maintenant c'est moi qui suis invisible,
C'est toi, compact, visible, qui perçois les vers et qui me cherches,
En songeant combien tu serais heureux si je pouvais être ton compagnon.
Sois heureux comme si j'étais avec toi. (Ne sois pas trop sûr que je ne suis pas avec toi.)

Ou bien encore *(Songs of parting*, 4,5) :

Camarade ! Ceci n'est pas un livre ;
Celui qui me touche, touche un homme.
(Est-ce la nuit ? Sommes-nous seuls ici ?...)
Je t'aime, je me dépouille de cette enveloppe.

Je suis comme quelque chose d'incorporel, de triomphant, de mort[55].

Walt Whitman, homme, fut le directeur du *Brooklyn Eagle,* et trouva ses idées essentielles dans des pages d'Emerson, de Hegel, de Volney ; Walt Whitman, personnage poétique, les emprunta à son contact avec l'Amérique, agrémenté d'expériences imaginaires dans les alcôves de New-Orléans et sur les champs de bataille de Géorgie. À le bien considérer, ce procédé n'implique pas une entorse à la vérité. Un fait inexact peut être essentiellement vrai. Il est bien connu qu'Henri Ier d'Angleterre ne sourit plus après la mort de son fils ; un tel fait, même inexact, peut être conforme à la vérité en tant que symbole de l'abattement du roi. Le bruit courut, en 1914, que les Allemands avaient torturé et mutilé des otages belges ; la nouvelle était sans aucun doute fausse, mais elle résumait utilement les horreurs infinies et confuses de l'invasion. Un cas encore plus excusable est celui des personnes qui assurent qu'une doctrine est en eux le fruit d'une expérience vécue, et non de telle bibliothèque ou tel abrégé. En 1874, Nietzsche s'est moqué de la thèse pythagoricienne selon laquelle l'histoire est une répétition cyclique *(Vom Nutzen und Nachteil der Historié*, 2) ; en 1881, dans un sentier de la forêt de Silvaplana, il conçut subitement cette thèse *(Ecce homo*, 9). Ce qui est grossier, ce qui est bassement policier, c'est de l'accuser de plagiat ; interrogé, Nietzsche rétorquerait que ce qui importe c'est la transformation qu'une idée peut produire en nous et non le simple fait de la concevoir rationnellement[56]. Une chose est la proposition abstraite qui énonce l'unité divine ; une autre, la rafale qui arracha quelques bergers arabes au désert et les lança dans une bataille qui dure encore, et qui eut pour limites l'Aquitaine et le Gange. Le but de Whitman a été d'exhiber à nos yeux un démocrate idéal, et non de formuler une théorie.

Depuis qu'Horace, usant d'une image platonicienne ou pythagoricienne, a prédit sa céleste métamorphose, le thème de l'immortalité du poète est classique en littérature.

Ceux qui en ont usé l’ont fait pour satisfaire leur vanité *(Not marble, not the gilded monuments*) ou bien dans une intention de tromperie ou de vengeance. Whitman s’en sert pour entretenir avec chaque lecteur à venir des rapports personnels. Il se confond avec lui et converse avec l’autre, avec Walt Whitman *(Salut au monde*, 3) :

Qu’entends-tu, Walt Whitman ?

C’est ainsi qu’il s’est dédoublé dans le Whitman éternel, dans cet ami qui est un vieux poète nord-américain du XIXe siècle, et aussi sa légende, et aussi chacun de nous, et aussi le bonheur. La tâche a été vaste et presque inhumaine, mais la victoire n’a pas été moindre.

VALÉRY COMME SYMBOLE

Rapprocher le nom de Whitman de celui de Paul Valéry est, à première vue, une opération arbitraire et, qui pis est, inepte. Valéry symbolise d'infinies adresses, mais aussi des scrupules infinis ; Whitman, une vocation de félicité presque incohérente, mais titanique ; Valéry personnifie glorieusement les labyrinthes de l'esprit ; Whitman, les interjections du corps. Valéry est le symbole de l'Europe et de son délicat crépuscule ; Whitman, celui du matin américain. Le cercle entier de la littérature ne peut inclure, semble-t-il, deux applications plus antagoniques du mot poète. Un fait pourtant les unit : l'œuvre de tous les deux a moins de prix comme poésie que comme signe d'un poète exemplaire, créé par l'œuvre elle-même. Ainsi le poète anglais Lascelles Abercrombie a pu louer Whitman d'avoir créé, « avec la richesse de sa noble expérience, cette figure vivante et personnelle qui est une des rares choses réellement grandes de la poésie de notre temps : sa propre figure ». L'affirmation, vague et superlative, a cependant la vertu singulière de ne pas identifier Whitman, homme de lettres et fervent de Tennyson, avec Whitman, héros semi-divin de *Leaves of grass.* La distinction est valable ; Whitman a rédigé ses rapsodies en fonction d'un moi imaginaire, formé en partie de lui-même, en partie de chacun de ses lecteurs. De là les discordances qui ont exaspéré la critique ; de là l'habitude de dater ses poèmes de territoires qu'il n'a jamais connus ; de là le fait que, dans

telle page de son œuvre, il est né dans les États du Sud, et dans telle autre (dans la réalité aussi) à Long Island.

L'un des objets des compositions de Whitman est de définir un homme possible – Walt Whitman – doué d'une infinie et négligente félicité ; non moins hyperbolique, non moins illusoire, est l'homme que définissent les compositions de Valéry. Celui-ci n'exalte pas comme l'autre les capacités humaines de philanthropie, de ferveur et de bonheur ; il exalte les vertus mentales. Valéry a créé Edmond Teste ; ce personnage serait un des mythes de notre siècle si tous, au fond de nous-mêmes, nous ne le tenions pour un simple *doppelgänger* de Valéry. Pour nous, Valéry est Edmond Teste. Autrement dit, Valéry est un dérivé du Chevalier Dupin, d'Edgar Allan Poë et de l'inconcevable Dieu des théologiens. Ce qui, selon toute vraisemblance, n'est pas vrai.

Yeats, Rilke et Eliot ont écrit des vers plus dignes de mémoire que ceux de Valéry ; Joyce et Stefan George ont accompli des changements plus profonds dans leur instrument (peut-être le français est-il moins facile à changer que l'anglais ou l'allemand) ; mais derrière l'œuvre de ces éminents artistes ne se trouve pas une personnalité comparable à celle de Valéry. Que cette personnalité soit, en quelque façon, une projection de l'œuvre, cette circonstance ne change rien au fait. Proposer aux hommes la lucidité dans une ère bassement romantique, dans l'ère mélancolique du nazisme et du matérialisme dialectique, des augures de la secte de Freud et des commerçants du *surréalisme*, telle est la mission méritoire qu'a accomplie (et accomplit encore) Valéry.

Paul Valéry nous lègue, en mourant, le symbole d'un homme infiniment sensible à tout fait, et pour qui tout fait est le stimulant possible d'une série infinie de pensées. D'un homme qui dépasse les traits distinctifs d'un moi et de qui nous pouvons dire, comme William Hazlitt de Shakespeare, *He is nothing in himself*. D'un homme dont les textes

admirables n’épuisent pas, ne définissent même pas les possibilités de toute nature qui sont en lui. D’un homme qui, dans un siècle où l’on adore les idoles du sang, de la terre et de la passion, a toujours préféré les plaisirs lucides de la pensée et les secrètes aventures de l’ordre.

Buenos-Aires, 1945.

L'ÉNIGME D'EDWARD FITZGERALD

Un homme, Omar ben Ibrahim, naît en Perse, au XIe siècle de l'ère chrétienne, c'est-à-dire, pour lui, au Ve siècle de l'Hégire ; il s'instruit dans le Coran et les traditions avec Hassan ben Sabbah, futur fondateur de la secte des Haschischin ou Assassins, et avec Nizam el-Moulk, qui sera le vizir d'Alp Arslan, le conquérant du Caucase. Les trois amis, mi-plaisants, mi-sérieux, jurent que si la fortune favorise un jour l'un d'entre eux, l'heureux ami se souviendra des deux autres. Avec les années, Nizam obtient la charge de vizir ; Omar lui demande seulement un coin à l'ombre de son bonheur, où il puisse prier pour la prospérité de son ami et s'adonner aux mathématiques. (Hassan demande et obtient une haute fonction et finit par faire poignarder le vizir.) Omar reçoit du trésor de Nichapour une pension annuelle de dix mille dinars qui lui permet de se consacrer à l'étude. Il ne croit pas à l'astrologie judiciaire, mais cultive l'astronomie, collabore à la réforme du calendrier par le sultan et compose un fameux traité d'algèbre qui donne des solutions numériques aux équations du premier et second degré, et géométriques, grâce à l'intersection des coniques, à celles du troisième degré. Les arcanes du nombre et des astres ne lassent pas son attention ; il lit, dans la solitude de sa bibliothèque, les textes de Plotin, qui, dans le vocabulaire de l'Islam, est le Platon égyptien ou le Maître grec, et les

cinquante et quelques lettres de l'Encyclopédie hérétique et mystique des Frères de la Pureté, où l'on explique que l'univers est une émanation de l'Unité destinée à retourner à l'Unité… Il fut, dit-on, disciple d'Al-farabi, qui pensa que les formes universelles n'ont pas d'existence en dehors des choses, et d'Avicenne, qui enseigna que le monde est éternel. Une chronique rapporte qu'il croit, ou s'amuse à croire, aux transmigrations de l'âme d'un corps humain à un corps de bête, et qu'il parla une fois avec un âne, comme Pythagore avec un chien. Il est athée, mais il sait donner une interprétation orthodoxe des passages les plus difficiles du Coran, parce que tout homme cultivé est un théologien et que, pour l'être, la foi n'est pas indispensable. Dans les intervalles de l'astronomie, de l'algèbre et de l'apologélique, Omar ben Ibrahim al-Khayyami façonne des quatrains, dont le premier, le second et le dernier vers riment ensemble ; le manuscrit le plus fourni lui attribue cinq cents de ces quatrains, nombre chétif qui fera du tort à sa gloire, car en Perse, comme dans l'Espagne de Lope et de Calderón, le poète doit être abondant. En l'an 517 de l'Hégire, Omar est en train de lire un traité intitulé *Un et Plusieurs* ; un malaise ou un pressentiment l'interrompt. Il se lève, marque la page que ses yeux ne reverront pas et se réconcilie avec Dieu, avec ce Dieu qui existe peut-être et dont il a imploré la grâce dans les pages difficiles de son algèbre. Il meurt ce même jour, au coucher du soleil. Vers cette époque, dans une île de l'Occident, ignorée des cartographes de l'Islam, un roi saxon, qui a vaincu un roi de Norvège, est vaincu par un duc normand.

Sept siècles s'écoulent, pleins de lumières, d'agonies et de mutations, et en Angleterre, naît un homme, Fitzgerald, moins intellectuel qu'Omar, mais plus sensible peut-être et plus triste. Fitzgerald sait que la littérature est son véritable destin et il s'y essaye avec nonchalance et ténacité. Il lit et relit le *Quichotte*, qui lui semble presque le meilleur de tous les livres (mais il ne peut pas être injuste

envers Shakespeare et envers *dear old Virgil)* et son amour s'étend au dictionnaire où il cherche les mots. Il sait bien que tout homme dont l'âme enferme quelque musique peut faire des vers dix ou douze fois dans le cours naturel de sa vie, si les astres lui sont propices, mais il ne se propose pas d'abuser de ce modique privilège. Il est l'ami d'illustres personnages tels que Tennyson, Carlyle, Dickens et Thackeray, auxquels il ne se sent pas inférieur malgré sa modestie et sa courtoisie. Il a publié un dialogue très convenablement écrit, *Euphranor,* et de médiocres traductions de Calderón et des tragiques grecs. De l'étude de l'espagnol, il est passé à celle du persan et a commencé une traduction du *Mantiq-al-Tayr,* cette épopée mystique où les oiseaux cherchent leur roi, le Simurg, et arrivent finalement à son palais, derrière sept mers, pour découvrir qu'ils sont eux-mêmes le Simurg et que le Simurg est à la fois tous et chacun. Vers 1854 on lui prête une collection manuscrite des quatrains d'Omar, rangés sans autre loi que l'ordre alphabétique des rimes ; Fitzgerald en traduit quelques-uns en latin et entrevoit la possibilité d'en faire la trame d'un livre continu, organique, dont le début contiendrait les images du matin, de la rose et du rossignol, et la fin celles de la nuit et de la sépulture. C'est à cet improbable et même invraisemblable projet que Fitzgerald consacre sa vie d'homme indolent, solitaire et maniaque. En 1859, il publie une première version des *Rubaiyat,* suivie d'autres, riches en variations et en scrupules. Un miracle a lieu : de la conjonction fortuite d'un astronome persan qui condescendit à la poésie et d'un Anglais excentrique qui parcourt, sans les comprendre peut-être tout à fait, des livres orientaux et hispaniques, naît un poète extraordinaire, qui ne ressemble ni à l'un ni à l'autre. Swinburne écrit que Fitzgerald « a fait à Omar Khayyam une place éternelle parmi les plus grands poètes de l'Angleterre », et Chesterton, sensible à ce qu'il y a de romantique et de classique dans ce livre sans égal, fait

observer qu'on y trouve à la fois « une mélodie qui s'échappe et une inscription qui demeure ». Quelques critiques estiment que l'*Omar* de Fitzgerald est, en fait, un poème anglais orné d'allusions persanes ; Fitzgerald a interpolé, affiné et inventé, mais ses *Rubaiyat* semblent exiger de nous que nous les lisions en tant que persanes et qu'anciennes.

Un tel cas nous incite à des conjectures d'ordre métaphysique. Omar, nous le savons, professa la doctrine platonicienne et pythagoricienne du passage de l'âme à travers de nombreux corps ; à la fin des siècles, il se peut que la sienne se soit réincarnée en Angleterre pour accomplir, dans un lointain idiome germanique teinté de latin, le destin littéraire que les mathématiques avaient entravé à Nichapour. Isaac Luria le Lion a enseigné que l'âme d'un mort peut pénétrer dans une âme infortunée pour la soutenir ou l'instruire ; peut-être l'âme d'Omar s'introduisit-elle, vers 1857, dans celle de Fitzgerald. On lit, dans les *Rubaiyat*, que l'histoire de l'univers est un spectacle que Dieu conçoit, représente et contemple ; cette spéculation, dont le nom technique est panthéisme, nous induirait à penser que l'Anglais a pu recréer le poète persan, parce que tous deux étaient essentiellement Dieu ou des visages momentanés de Dieu. Il est plus vraisemblable et tout aussi merveilleux d'admettre, au lieu de ces conjectures surnaturelles, l'action d'un hasard bienveillant. Les nuages prennent parfois la forme de montagnes ou de lions ; d'une façon analogue, la tristesse d'Edward Fitzgerald et un manuscrit de papier jaune couvert de signes écarlates, oublié sur un rayon de la Bodleiana d'Oxford, ont pris, pour notre bonheur, la forme du poème.

Toute collaboration est un mystère. Celle de l'Anglais et du Persan l'a été plus qu'aucune autre, parce qu'ils étaient très différents l'un de l'autre, que dans la vie ils ne se seraient peut-être pas liés d'amitié, et que la mort, les

vicissitudes et le temps ont seuls permis que l’un eût connaissance de l’autre et qu’ils fussent à eux deux un seul poète.

SUR OSCAR WILDE

Mentionner le nom de Wilde, c’est nommer un *dandy* qui aurait aussi été poète, c’est évoquer l’image d’un monsieur tout entier consacré au pauvre dessein d’étonner par ses cravates et ses métaphores. C’est aussi évoquer la conception qui fait de l’art un jeu choisi et secret, à la manière du tapis de Hugh Vereker et du tapis de Stefan George, et du poète un *monstrorum artifex* (Pline, XXVIII, 2). C’est évoquer le crépuscule lassé du XIX[e] siècle et cette pompe accablante de serre ou de bal masqué. Aucune de ces évocations n’est fausse mais j’affirme qu’elles ne correspondent toutes qu’à des vérités partielles et qu’elles contredisent, ou négligent, des faits connus.

Examinons, par exemple, l’idée selon laquelle Wilde aurait été une sorte de symboliste. Elle s’appuie sur une accumulation de circonstances : vers 1881, Wilde fut le chef des esthètes et, dix ans plus tard, des décadents ; Rebecca West l’accuse avec perfidie *(Henry James*, III) d’imposer à cette dernière secte « le sceau de la classe moyenne » ; le vocabulaire du poème *The Sphinx* est studieusement magnifique ; Wilde fut l’ami de Schwob et de Mallarmé. Pourtant un fait capital détruit cette idée : en vers comme en prose, la syntaxe de Wilde est toujours d’une extrême simplicité. Parmi la foule des écrivains britanniques, aucun n’est aussi accessible aux étrangers. Des lecteurs incapables de déchiffrer un seul paragraphe de Kipling ou une seule strophe de William Morris commencent et

achèvent dans la même après-midi *Lady Windermere's Fan.* La métrique de Wilde est spontanée ou veut le paraître ; son œuvre ne renferme pas un seul vers expérimental comparable à ce dur et savant alexandrin de Lionel Johnson : *Alone with Christ, desolate else, left by mankind.*

L'insignifiance de la *technique* chez Wilde peut plaider en faveur de sa grandeur intrinsèque. Si son œuvre était conforme à son genre de renommée, elle se composerait uniquement d'artifices tels que *Les Palais Nomades* ou *Los Crepúsculos del Jardin.* Ces artifices ne manquent pas dans l'œuvre de Wilde – citons le onzième chapitre de *Dorian Gray*, ou *The Harlot's House* ou *Symphony in Yellow* – mais il est notoire que ce sont des morceaux surajoutés. Wilde n'a pas besoin de ces *purple patches* (rapiécées de pourpre), expression dont Ricketts et Hesketh Pearson lui attribuent l'invention, mais qui se trouve déjà dans le début de l*'Epître aux Pisons.* Cette attribution montre bien comme on associe habituellement au nom de Wilde l'idée de trouvailles décoratives.

En lisant et relisant Wilde, au cours des années, je remarque un fait que ses panégyristes ne semblent pas même avoir soupçonné : le fait élémentaire et facile à vérifier que Wilde a presque toujours raison. *The Soul of Man under Socialism* est non seulement éloquent mais juste. Les notes mêlées qu'il prodigua dans la *Pall Mall Gazette* et le *Speaker* sont pleines d'observations perspicaces qui excèdent les possibilités de Leslie Stephen ou de Saintsbury dans leurs meilleurs jours. Wilde a été accusé de pratiquer une sorte d'art combinatoire, à la façon de Raymond Lulle ; on peut sans doute expliquer ainsi certaines de ses plaisanteries (« un de ces visages britanniques qu'il suffit d'avoir vu une fois pour les oublier toujours »), mais non, par exemple, l'idée selon laquelle la musique nous révèle un passé inconnu et peut-être réel (*The Critic as Artist)* ni cette autre idée, que tous les hommes tuent ce qu'ils aiment *(The Ballad of Reading Gaol)*

ni cette autre, que se repentir d'une action c'est modifier le passé *(De Profundis)*, ni celle enfin[57], digne de Léon Bloy ou de Swedenborg, selon laquelle il n'est pas d'homme qui ne soit, à chaque instant, ce qu'il a été et ce qu'il sera *(ibidem).* Je ne transcris pas ces lignes pour provoquer l'admiration du lecteur ; je les cite comme indice d'un état d'esprit très différent de celui que l'on attribue généralement à Wilde. Il a été, si je ne me trompe, beaucoup plus qu'un Moréas irlandais ; ce fut un homme du XVIII[e] siècle, qui condescendit quelquefois à s'adonner aux jeux du symbolisme. Comme Gibbon, comme Johnson, comme Voltaire, ce fut un esprit ingénieux qui, de surcroît, avait raison. Ce fut, « disons une fois pour toutes le mot fatal, un classique en somme[58] ». Il offrit au siècle ce que celui-ci réclamait, des *comédies larmoyantes* pour la foule, des arabesques verbales pour le petit nombre, et il accomplit ces tâches dissemblables avec une sorte de négligent bonheur. Ce qui lui a fait du tort c'est la perfection ; son œuvre est à tel point harmonieuse qu'elle peut sembler inévitable et même insignifiante. Nous avons peine à imaginer l'univers sans les épigrammes de Wilde ; cela n'ôte rien à leur mérite.

Qu'on me permette ici une remarque adjacente. Le nom d'Oscar Wilde est associé aux cités de plaine ; sa gloire à la condamnation et à l'emprisonnement. Toutefois, comme Hesketh Pearson l'a parfaitement senti, le bonheur est la saveur essentielle de son œuvre. Par contre, l'œuvre valeureuse de Chesterton, modèle de santé physique et morale, est toujours à la limite du cauchemar. Le diabolique, l'horrible la guettent ; dans la page la plus inoffensive, elle peut prendre des formes terrifiantes. Chesterton est un homme qui souhaite retrouver son enfance ; Wilde un homme qui, malgré l'habitude du mal et de l'infortune, garde une invulnérable innocence.

Comme Chesterton, comme Lang, comme Boswell, Wilde est un de ces bienheureux qui n'ont pas besoin d'être

approuvés par la critique ni même parfois par le lecteur : le plaisir que nous procure leur commerce est irrésistible et constant.

1946

SUR CHESTERTON

Because He does not take away
The terro from the tree…
CHESTERTON,
A second childhood.

Edgar Allan Poe a écrit des contes d'horreur fantastique ou de *bizarrerie*[59] pures ; Edgar Allan Poe a inventé le conte policier. Autre fait, non moins incontestable : il n'a jamais combiné les deux genres. Il n'a pas imposé à Auguste Dupin la tâche de préciser le crime ancien de l'Homme des Foules ou d'expliquer le spectre qui foudroya, dans la chambre noire et écarlate, le prince masqué Prospero. Par contre, Chesterton a prodigué, avec passion et bonheur, ce genre de *tours de force*[60]. Chacun des morceaux de la Saga du Père Brown présente un mystère, propose des explications de type démoniaque ou magique, et les remplace finalement par d'autres, toutes terrestres. La maîtrise de l'auteur ne fait pas toute la vertu de ces brèves fictions ; je crois y percevoir une histoire chiffrée de Chesterton, un symbole ou un miroir qui le représente. La répétition de ce même schéma à travers les années et les livres (*The man who knew too much, The poet and lunatics, The paradoxes of Mr. Pond)* semble confirmer qu'il s'agit d'une forme essentielle, non d'un artifice rhétorique. Les remarques qui suivent se proposent d'interpréter cette forme.

Auparavant, il convient de reconsidérer certains faits trop connus. Chesterton fut catholique, Chesterton crut dans le Moyen-Âge des préraphaélites *(Of London, small and white, and clean*), Chesterton pensa, comme Whitman, que le simple fait d'être est si prodigieux qu'aucune infortune ne doit nous dispenser d'une sorte de gratitude cosmique. De telles croyances peuvent être fondées, mais l'intérêt qu'elles suscitent est limité ; supposer qu'elles épuisent Chesterton, c'est oublier qu'un credo est le terme ultime d'une série de processus mentaux et émotionnels, et que c'est l'ensemble de la série qui compose un homme. Dans ce pays, les catholiques exaltent Chesterton, les libres penseurs le rejettent. Comme tout écrivain qui professe un credo, Chesterton est jugé, réprouvé ou acclamé à raison de ce credo. Son cas est semblable à celui de Kipling, toujours jugé en fonction de l'empire britannique.

Poe et Baudelaire se sont proposé, comme l'Urizen tourmenté de Blake, la création d'un monde d'épouvante ; il est naturel que leur œuvre multiplie les formes de l'horreur. Chesterton, ce me semble, n'aurait pas souffert qu'on l'accusât d'être un ourdisseur de cauchemars, un *monstrorum artifex* (Pline, XXVIII, 2), mais un penchant invincible l'entraîne à des aperçus atroces. Il demande si un homme a jamais trois yeux, un oiseau trois ailes ; il parle, pour confondre les panthéistes, d'un mort qui découvre au paradis que les esprits des chœurs angéliques ont, sans fin, son propre visage[61] ; il parle d'une prison de miroirs ; il parle d'un labyrinthe qui n'a pas de centre ; il parle d'un homme dévoré par des automates de métal ; il parle d'un arbre qui dévore les oiseaux et qui au lieu de feuilles donne des plumes ; il imagine *(The man who was Thursday*, VI) qu'aux confins occidentaux du monde existe peut-être un arbre qui est déjà plus et moins qu'un arbre, et aux confins orientaux quelque chose, une tour, dont l'architecture à elle seule est perverse. Il définit le proche par le lointain, et même par l'atroce ; s'il parle de ses yeux, il les appelle,

reprenant Ezéchiel (I, 22), *un cristal terrible ;* s'il veut nommer la nuit, perfectionnant une horreur antique (*Apocalypse* IV, 6), il l'appelle un *monstre composé d'yeux.* Le récit *How I found the Superman* n'est pas moins probant. Chesterton parle avec les parents du Surhomme ; comme il les interroge sur la beauté de leur fils, qui ne sort pas d'une chambre obscure, ils lui rappellent que le Surhomme crée son propre canon de beauté, selon lequel il doit être jugé (« Sur ce plan il est plus beau qu'Apollon. De notre point de vue inférieur, évidemment…») ; puis ils admettent qu'il n'est pas facile de lui serrer la main (« Vous comprenez, la structure est très différente ») ; puis ils sont incapables de dire s'il a des poils ou des plumes. Un courant d'air le tue, et des hommes retirent un cercueil qui n'a pas la forme humaine. Chesterton développe sur un ton de plaisanterie cette fantaisie tératologique.

De tels exemples, qu'il serait facile de multiplier, prouvent que, si Chesterton s'est défendu d'être Edgar Allan Poe ou Franz Kafka, il y avait, dans la matière dont son moi était pétri, quelque chose qui tendait au cauchemar, quelque chose de secret, d'aveugle et de central. Ce n'est pas sans raison qu'il consacra ses premières œuvres à la justification de deux grands artistes gothiques, Browning et Dickens ; ce n'est pas sans raison qu'il répéta que le meilleur livre venu d'Allemagne était le recueil des contes de Grimm. Il dénigra Ibsen et prit la défense – peut-être indéfendable – de Rostand, mais les Trolls et le Fondeur de *Peer Gynt* étaient de la matière de ses songes, *the stuff his dreams were made of.* Cette discorde intime, cet assujettissement précaire d'une volonté démoniaque, définissent la nature de Chesterton. Je vois des figures de cette guerre dans les aventures du Père Brown, qui prétendent expliquer chacune, au moyen de la seule raison, un fait inexplicable[62]. C'est pourquoi j'ai dit, au premier paragraphe de cette note, que ces fictions étaient une histoire chiffrée de Chesterton, des symboles et

des miroirs de Chesterton. C'est tout, sauf que la « raison » à laquelle Chesterton a soumis ses imaginations n'était pas précisément la raison, mais la foi catholique, c'est-à-dire un ensemble d'imaginations juives assujetties à Platon et à Aristote.

Je me rappelle deux paraboles, opposées l'une à l'autre. L'une se trouve au premier tome des œuvres de Kafka. C'est l'histoire de l'homme qui demande à avoir accès à la Loi. Le gardien de la première porte lui dit qu'à l'intérieur il y en a plusieurs autres[63], qui ont toutes leur gardien, chacun plus fort que le précédent. L'homme s'assied pour attendre. Les jours et les années passent, et l'homme meurt. Dans son agonie il demande : « Est-il possible que pendant les années que j'ai passées à attendre personne n'ait voulu entrer, que moi ? » Le gardien lui répond : « Personne n'a voulu entrer parce que cette porte n'était destinée qu'à toi. Maintenant je vais la fermer » (Kafka commente cette parabole, en la compliquant encore davantage, dans le neuvième chapitre du *Procès*). L'autre parabole est dans le *Pilgrim's Progress*, de Bunyan. Les gens regardent avec convoitise un château que gardent beaucoup de guerriers ; à la porte est un gardien avec un livre pour écrire le nom de celui qui méritera d'entrer. Un homme intrépide s'approche de ce gardien et lui dit : « Notez mon nom, monsieur. » Puis il tire son épée, se jette sur les guerriers, reçoit et rend des blessures sanglantes, jusqu'à ce qu'il s'ouvre un chemin dans le tumulte et entre dans le château.

Chesterton a consacré sa vie à écrire la seconde des paraboles, mais quelque chose en lui inclina toujours à écrire la première.

LE PREMIER WELLS

Harris rapporte qu'Oscar Wilde, à une question qu'on lui posait sur Wells, répondit :

— Un Jules Verne scientifique.

Ce jugement date de 1889. Wilde, on le devine, a moins songé à définir Wells, ou à le réduire à néant, qu'à passer à un autre sujet. H. G. Wells et Jules Verne sont aujourd'hui des noms incompatibles. Nous en avons tous le sentiment mais il ne serait pas inutile d'analyser les raisons complexes sur lesquelles ce sentiment est fondé.

De ces raisons, la plus patente est d'ordre technique. Wells, avant de se résigner à n'être qu'un auteur de spéculations sociologiques, fut un conteur admirable, héritier des brièvetés de Swift et d'Edgar Allan Poe ; Verne, un tâcheron laborieux et souriant. Verne a écrit pour l'adolescence, Wells pour tous les âges de l'homme. Il y a entre eux une autre différence, indiquée déjà à l'occasion par Wells lui-même : les fictions de Verne jouent sur l'avenir probable (un navire sous-marin, un navire plus vaste que ceux de 1872, la découverte du Pôle Sud, la photographie parlante, la traversée de l'Afrique en ballon, les cratères d'un volcan éteint aboutissant au centre de la terre) ; celles de Wells, sur le pur possible (un homme invisible, une fleur qui dévore un homme, un œuf de cristal qui reflète les événements de la planète Mars), sinon sur l'impossible (un homme revenant de l'avenir avec une fleur future, un

homme revenant de l'autre vie avec son cœur placé à droite parce qu'il a été tout entier inversé, comme dans un miroir). J'ai lu quelque part que Verne, scandalisé par les licences que prend *The first man in the moon*, s'écria avec indignation : *Il invente*[64] !

Les raisons que je viens d'invoquer me semblent valables, mais elles n'expliquent pas pourquoi Wells est infiniment supérieur à l'auteur d'*Hector Servadac* et aussi à Rosney, à Lytton, à Robert Paltock, à Cyrano et à tous les précurseurs de sa méthode[65]. Son plus grand bonheur dans le choix des sujets n'épuise pas non plus la question. Dans des livres assez longs, le sujet ne peut être qu'un prétexte ou un point de départ. Il importe à la rédaction de l'ouvrage mais non aux plaisirs du lecteur. C'est une remarque que l'on peut faire à propos de tous les genres littéraires ; les meilleurs romans policiers ne sont pas ceux dont le sujet est le meilleur. (Si les sujets faisaient tout, le *Quichotte* n'existerait pas et Shaw vaudrait moins qu'O'Neill.) Selon moi, l'excellence des premiers romans de Wells, tels que *The Island of Dr. Moreau* ou bien *The Invisible Man*, a une cause plus profonde. Leur argument n'est pas seulement ingénieux ; il représente symboliquement des traits qui sont en quelque façon inhérents à toutes les destinées humaines. L'homme invisible, harcelé et contraint de dormir comme s'il avait les yeux ouverts parce que ses paupières laissent passer la lumière, est notre solitude et notre terreur ; l'assemblée clandestine de monstres assis qui nasillent dans leurs ténèbres un credo servile est le Vatican et Lhassa. L'œuvre durable est toujours susceptible d'une ambiguïté, d'une plasticité infinies ; elle est tout à tous, comme l'Apôtre ; elle est un miroir qui fait connaître les traits du lecteur, elle est une carte du monde. Il convient, en outre, qu'elle soit tout cela d'une façon évanescente et modeste, presque en dépit de l'auteur, qui doit paraître ignorer toute signification symbolique de son œuvre. C'est avec cette innocence lucide

que Wells a procédé dans ses premiers exercices fantastiques, qui sont selon moi, dans son œuvre admirable, ce qu'il y a de plus admirable.

Ceux qui déclarent que l'art ne doit professer aucune doctrine entendent ordinairement par là aucune doctrine opposée à la leur. Ce n'est évidemment pas mon cas ; je sais gré à Wells de presque toutes ses doctrines, je les professe moi-même, mais je déplore qu'il les ait intercalées dans ses narrations. En bon héritier des nominalistes britanniques, Wells blâme notre façon de parler de la ténacité de « l'Angleterre » ou des machinations de « la Prusse » ; les arguments qu'il oppose à cette nuisible mythologie me paraissent irréprochables, mais non de les avoir introduits au milieu de l'histoire du songe de M. Parham. Tant qu'un auteur se borne à faire le récit d'événements ou à dessiner les imperceptibles méandres d'une conscience, nous pouvons le supposer omniscient ; dès qu'il s'abaisse à raisonner, nous savons qu'il est faillible. La réalité fait agir des faits, non des raisonnements ; nous tolérons que Dieu affirme : « Je Suis Celui qui Suis » (Exode, III, 14), non qu'il formule et analyse, comme Hegel ou saint Anselme, l'*argumentum ontologicum.* Dieu ne doit pas faire de théologie ; l'écrivain ne doit pas anéantir par des raisonnements humains la foi momentanée que l'art exige de nous. Il est à cela une autre raison ; l'auteur qui montre de l'aversion pour un personnage paraît ne pas le connaître entièrement, paraît confesser qu'il n'est pas inévitable à ses yeux. Nous nous méfions de son intelligence comme nous nous méfierions de celle d'un Dieu qui maintiendrait des cieux et un enfer. Dieu, comme l'a écrit Spinoza (*Éthique*, v, 17), ne hait et n'aime personne.

Comme Quevedo, comme Voltaire, comme Gœthe, Wells est moins un littérateur qu'une littérature. Il a écrit des livres bavards dans lesquels on retrouve, en quelque sorte, le gigantesque bonheur de Charles Dickens ; il a prodigué des paraboles sociologiques, il a édifié des encyclopédies, il

a étendu les possibilités du roman, il a récrit pour notre époque le Livre de Job, cette grande imitation en hébreu du dialogue platonicien, il a rédigé sans orgueil ni humilité une très agréable autobiographie, il a combattu le communisme, le nazisme et le christianisme, il a polémiqué, courtoisement et mortellement, avec Belloc, il a fait l'histoire du passé et l'histoire de l'avenir, il a retracé des vies réelles et imaginaires. Dans la vaste et diverse bibliothèque qu'il nous a laissée, rien ne me séduit plus que l'histoire de quelques miracles atroces, comme *The Time Machine, The Island of Dr. Moreau, The Plattner Story, The First Men in the Moon.* Ce sont les premiers livres que j'ai lus ; ce seront peut-être les derniers que je lirai… Je pense qu'ils s'incorporeront, comme la fable de Thésée ou celle d'Assuérus, à la mémoire générale de notre espèce et qu'ils fructifieront dans son sein, quand aura péri la gloire de celui qui les écrivit, et la langue dans laquelle ils furent écrits.

LE BIATHANATOS

C'est à De Quincey (envers qui ma dette est si grande qu'en spécifier une partie c'est avoir l'air d'en répudier ou d'en taire le reste) que je dois d'avoir connu pour la première fois le *Biathanatos.* Ce traité fut composé au début du XVIIe siècle par le grand poète John Donne[66], qui en légua le manuscrit à Sir Robert Carr, en lui interdisant seulement de le donner « à la presse ou au feu ». Donne mourut en 1631 ; en 1642 éclata la guerre civile ; en 1644 le fils aîné du poète donna le vieux manuscrit à la presse « pour le préserver du feu ». Le *Biathanatos* comprend environ deux cents pages ; De Quincey *(Writings*, VIII, 336) les résumait ainsi : le suicide est une des formes de l'homicide ; les canonistes distinguent l'homicide volontaire de l'homicide justifiable ; en bonne logique, il convient d'appliquer au suicide la même distinction.

De même que l'auteur d'un homicide n'est pas toujours un assassin, quiconque se suicide n'est pas coupable de péché mortel. En effet, telle est la thèse apparente du *Biathanatos* ; elle est proclamée dans le sous-titre (*That Selfhomicide is not so naturally Sin that it may never be otherwise*), et illustrée – ou épuisée – par un savant catalogue d'exemples fabuleux ou authentiques, depuis Homère[67], « qui avait écrit mille choses que nul autre que lui ne put comprendre, et qui, dit-on, se pendit pour n'avoir pas compris l'énigme des pêcheurs », jusqu'au pélican, symbole d'amour paternel, et aux abeilles qui, comme on

peut le voir dans l'*Hexameron* d'Ambroise, « se donnent la mort quand elles ont contrevenu aux lois de leur roi ». Le catalogue occupe trois pages, et j'y ai noté cette vanité : l'auteur y a inclus des exemples obscurs (« Festus, favori de Domitien, qui se tua pour dissimuler les ravages d'une maladie de la peau »), et il en a omis d'autres, bien faits pour persuader, – Sénèque, Thémistocle, Caton, – qui pourraient sembler trop faciles.

Épictète (« Souviens-toi de l'essentiel : la porte est ouverte ») et Schopenhauer (« Le monologue de Hamlet est-il la méditation d'un criminel ? ») ont consacré d'abondantes pages à la défense du suicide ; la certitude où nous sommes par avance que ces apologistes ont raison nous les fait lire avec négligence. C'est ce qui m'est arrivé dans le cas du *Biathanatos,* jusqu'au moment où j'ai perçu, ou cru percevoir, un argument implicite ou ésotérique sous l'argument notoire.

Nous ne saurons jamais si Donne a rédigé le *Biathanatos* avec le propos délibéré d'insinuer cet argument occulte, ou bien s'il fut poussé à écrire par un pressentiment, fût-ce momentané ou crépusculaire, de l'argument en question. La deuxième hypothèse me paraît plus vraisemblable : il est artificiel de supposer un livre qui pour dire A dise B, à la façon d'un cryptogramme, mais non un ouvrage mis en train par une intuition imparfaite. Hugh Fausset a suggéré que Donne pensait couronner par le suicide sa défense du suicide ; que Donne ait joué avec cette idée, c'est possible ou probable ; croire qu'elle suffise à expliquer le *Biathanatos* est, évidemment, ridicule.

Donne, dans la troisième partie du *Biathanatos,* considère les morts volontaires rapportées par les Écritures ; aucune n'occupe dans son livre autant de pages que celle de Samson. Il commence par établir que cet « homme exemplaire » est un emblème du Christ et qu'il semble avoir servi aux Grecs comme archétype d'Hercule. Francisco de Vitoria et le jésuite Grégoire de Valence ne

voulurent pas le compter parmi les suicidés ; Donne, pour les réfuter, reproduit les dernières paroles qu'il prononça, avant d'accomplir sa vengeance : « Que je meure avec les Philistins » *(Juges,* XVI, 30). Il rejette également la conjecture de saint Augustin, qui affirme que Samson, en brisant les piliers du temple, ne fui coupable ni de la mort d'autrui ni de la sienne, mais obéit à une inspiration de l'Esprit-Saint, « comme l'épée qui dirige son tranchant selon la volonté de celui qui l'emploie » *(La Cité de Dieu*, I, 20). Donne, après avoir prouvé que cette conjecture est gratuite, clôt le chapitre par une sentence de Benito Pererio, selon lequel Samson, dans sa mort aussi bien que dans ses autres actes, fut un symbole du Christ.

Renversant la thèse augustinienne, les quiétistes ont cru que Samson « était mû par la violence du démon, quand il se tua en même temps que les Philistins » *(Heterodoxos españoles*, V, 1,8) ; Milton *(Samson Agonistes*, in fine) le défendit contre l'imputation de suicide ; Donne, à ce que je soupçonne, ne vit dans ce problème casuistique qu'une sorte de métaphore ou de simulacre. Le cas de Samson lui importait peu – pourquoi lui eût-il importé ? – ou ne lui importait, dirons-nous, que comme « symbole ; du Christ ». Il n'est pas de héros de l'Ancien Testament qui n'ait été promu à cette dignité : pour saint Paul, Adam est une figure de celui qui devait venir ; pour saint Augustin, Abel représente la mort du Sauveur, et son frère Seth, la résurrection ; pour Quevedo, « Job fut une prodigieuse esquisse du Christ ». Donne se laissa aller à cette analogie banale pour faire entendre à son lecteur : « Ce que je viens de dire peut bien être faux appliqué à Samson ; certainement pas, appliqué au Christ. »

Dans le chapitre où il est directement question du Christ, Donne n'est guère expansif. Il se borne à invoquer deux passages de l'Écriture : la phrase « je donne ma vie pour les brebis » *(Jean,* x, 15) et la curieuse locution « il rendit l'esprit », que les quatre évangélistes emploient pour dire

« il mourut ». De ces passages, que confirme le verset « Personne ne m’ôte la vie, je la donne » *(Jean,* x, 18), il infère que le supplice de la croix n’a pas tué Jésus-Christ, mais qu’en vérité celui-ci s’est donné la mort par une prodigieuse et volontaire émission de son âme. Donne écrivit cette conjecture en 1608 ; en 1631, il l’introduisit dans un sermon qu’il prêcha, presque agonisant, dans la chapelle du palais de Whitehall.

L’objet avoué du *Biathanatos* est d’excuser le suicide ; son objet fondamental, d’indiquer que le Christ s’est suicidé[68]. Que, pour affirmer cette thèse, Donne se soit vu réduit à invoquer un verset de saint Jean et la répétition du verbe *expirer*, c’est chose invraisemblable, voire incroyable ; sans doute préféra-t-il ne pas insister sur un sujet blasphématoire. Pour un chrétien, la vie et la mort du Christ sont l’événement central de l’histoire du monde ; les siècles qui le précèdent l’ont préparé, ceux qui le suivent le reflètent. Avant qu’Adam n’eût été formé de la poussière de la terre, avant que le firmament ne séparât les eaux d’avec les eaux, le Père savait déjà que le Fils devait mourir sur la croix, et il créa la terre et les cieux pour servir de théâtre à cette mort future. Le Christ, selon la suggestion de Donne, est mort de mort volontaire, et cela veut dire que les éléments, le monde et les générations des hommes, et l’Égypte et Rome, et Babylone et Juda furent tirés du néant pour le détruire. Peut-être le fer fut-il créé pour les clous, et les épines pour la couronne de dérision, et le sang et l’eau pour la blessure. Telle est l’idée baroque qu’on entrevoit derrière le *Biathanatos :* celle d’un Dieu qui édifie l’univers pour édifier son gibet.

En relisant cette note, je pense à ce tragique Philipp Batz, qui s’appelle dans l’histoire de la philosophie Philipp Mainlander. Il fut, comme moi, lecteur passionné de Schopenhauer. Sous son influence, et peut-être sous celle des gnostiques, il imagina que nous sommes les fragments d’un Dieu qui, à l’origine des temps, se détruisit, avide de

ne pas être ; l’histoire universelle est l’obscure agonie de ces fragments.

Mainlander naquit en 1841 ; en 1876 il publia son livre, *Philosophie de la rédemption.* Cette même année, il se donna la mort.

PASCAL

Mes amis me disent que les pensées de Pascal leur servent à penser. Assurément il n'est rien dans l'univers qui ne serve de stimulant à la pensée ; mais quant à moi je n'ai jamais vu dans ces mémorables fractions de textes rien qui aidât à résoudre les problèmes, véritables ou illusoires, qui y sont envisagés. J'y ai vu plutôt des attributs du sujet Pascal, des traits ou des épithètes de Pascal. De même que la définition *quintessence of dust* ne nous aide pas à comprendre les hommes, mais le sujet Hamlet, de même la définition *roseau pensant* ne nous aide pas à comprendre les hommes, mais un homme, Pascal.

Valéry, je crois, accuse Pascal de dramatiser volontairement ; le fait est que son livre n'offre pas l'image d'une doctrine ou d'une démarche dialectique, mais celle d'un poète perdu dans le temps et dans l'espace. Dans le temps, parce que si l'avenir et le passé sont infinis, toute date est illusoire ; dans l'espace, parce que si tout être est à égale distance de l'infini et de l'infinitésimal, il n'y a pas non plus de lieu. Pascal mentionne avec dédain « l'opinion de Copernic », mais son œuvre reflète pour nous le vertige d'un théologien arraché au monde de l'Almageste et égaré dans l'univers copernicien de Kepler et de Bruno. Le monde de Pascal est celui de Lucrèce (et aussi celui de Spencer), mais l'infinité qui enivrait le Romain fait peur au Français. Il est vrai que celui-ci cherche Dieu, et que l'autre se propose de nous libérer de la crainte des dieux.

Pascal, nous dit-on, trouva Dieu, mais il exprime avec moins d'éloquence le bonheur de cette découverte que la solitude. C'est là qu'il est incomparable ; qu'il me suffise de rappeler ici le fameux fragment 207 de l'édition Brunschvicg *(Combien de royaumes nous ignorent !),* et cet autre, tout voisin, où il parle de « l'infinie immensité des espaces que j'ignore *et qui m'ignorent* ». Dans le premier, ce vaste mot de *royaumes* et le verbe dédaigneux de la fin impressionnent physiquement ; j'ai quelquefois pensé que cette exclamation était d'origine biblique. J'ai parcouru, je m'en souviens, les Écritures ; je n'ai pas trouvé le passage que je cherchais, et qui peut-être n'existe pas, mais j'en ai trouvé l'envers parfait, dans les paroles d'un homme qui se sait nu jusqu'au tréfonds de lui-même sous la vigilance de Dieu. L'Apôtre dit (I *Corinthiens,* xiii, 12) : « Nous voyons maintenant dans un miroir, obscurément ; ensuite nous verrons face à face : maintenant je connais partiellement ; mais ensuite je connaîtrai *comme maintenant je suis connu*. »

Non moins typique est le cas du fragment 72. Au second paragraphe, Pascal affirme que la nature (l'espace) est « une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part ». Pascal a pu trouver cette sphère dans Rabelais (III, 13), qui l'attribue à Hermès Trismégiste, ou dans le symbolique *Roman de la Rose*, qui la fait venir de Platon. Peu importe ; ce qui est significatif, c'est que la métaphore dont Pascal se sert pour définir l'espace est employée par ses prédécesseurs (et par sir Thomas Browne dans *Religio Medici)* pour définir la divinité[69]. Ce n'est pas la grandeur du Créateur qui frappe Pascal, mais la grandeur de la Création.

Pascal, quand il proclame en paroles incorruptibles le désordre et la misère *(on mourra seul)*, est un des hommes les plus pathétiques de l'histoire d'Europe ; quand il applique aux arts apologétiques le calcul des probabilités, un des plus vains et des plus frivoles. Ce n'est pas un

mystique ; il est de cette sorte de chrétiens dénoncés par Swedenborg, qui supposent que le ciel est une récompense et l'enfer un châtiment, et qui, habitués à la méditation mélancolique, ne savent pas parler avec les anges[70]. Dieu lui importe moins que la réfutation de ceux qui le nient.

Cette édition[71] se propose de reproduire, moyennant un système complexe de signes typographiques, l'aspect « inachevé, hirsute et confus » du manuscrit ; il n'est pas douteux qu'elle a atteint ce but. Les notes, par contre, sont pauvres. Ainsi, à la page 71 du premier tome, se trouve un fragment qui développe en sept lignes la preuve cosmologique, bien connue, de saint Thomas et de Leibniz ; l'éditeur ne la reconnaît pas et observe : « Peut-être Pascal fait-il parler ici un incrédule. »

Au bas de certains textes, l'éditeur cite des passages apparentés de Montaigne ou de récriture sainte ; ce travail pourrait être amplifie. Pour illustrer le pari, il faudrait citer les textes d'Arnobe, de Sirmond et d'Algazel indiqués par Asín Palacios *(Huellas del Islam,* Madrid, 1941) ; pour illustrer le fragment contre la peinture, rappeler ce passage du dixième livre de la *République,* où il est dit que Dieu crée l'Archétype de la table, le menuisier un simulacre de l'Archétype, et le peintre un simulacre du simulacre ; pour illustrer le fragment 72 *(Je lui veux peindre l'immensité… dans l'enceinte de ce raccourci d'atome*…), montrer comment il est préfiguré dans la notion du microcosme, et comment le thème reparaît chez Leibniz *(Monadologie,* 67), et chez Hugo *(La chauve-souris*) :

Le moindre grain de sable est un globe qui roule,
Traînant comme la terre une lugubre foule
Qui s'abhorre et s'acharne…

Démocrite pensa qu'il existait dans l'infini des mondes semblables, où des hommes semblables accomplissent, sans aucun écart, des destins semblables ; Pascal, influencé

peut-être aussi par l’antique parole d’Anaxagore, selon laquelle tout est dans chaque chose, a inclus ces mondes identiques les uns dans les autres, de sorte qu’il n’y a pas d’atome dans l’espace qui n’enferme un univers, ni d’univers qui ne soit aussi un atome. On peut logiquement penser, quoiqu’il ne l’ait pas dit, qu’il s’est vu multiplié en eux, sans fin.

LA RENCONTRE EN RÊVE[72]

Ayant franchi les cercles de l'Enfer et les terrasses ardues du Purgatoire, Dante, dans le Paradis terrestre, voit enfin Béatrice ; Ozanam conjecture que cette scène (certainement l'une des plus étonnantes auxquelles la littérature ait atteint) est le noyau primitif de la Divine Comédie. Je me propose de la raconter, de résumer ce que disent les scoliastes et de présenter quelques observations psychologiques, peut-être nouvelles.

Le matin du 13 avril de l'an 1300, l'avant-dernier jour de son voyage, Dante, ayant accompli ses travaux, entre au Paradis terrestre, qui fleurit à la cime du Purgatoire. Il a vu le feu temporel et le feu éternel, il a traversé un mur de feu, sa volonté est libre et droite. Virgile l'a mitré et couronné souverain de lui-même *(per ch'io te sovra te corono et mitrio).* Par les sentiers de l'antique jardin il arrive à une rivière plus pure qu'aucune autre, quoique les arbres ne laissent ni le soleil ni la lune l'éclairer. Une musique parcourt l'air et sur l'autre rive s'avance une procession mystérieuse. Vingt-quatre vieillards vêtus de robes blanches et quatre animaux avec six ailes autour du corps, garnies d'yeux ouverts, précèdent un char triomphal tiré par un griffon ; à droite dansent trois femmes, dont l'une est si rouge qu'on la verrait à peine dans le feu ; à droite, quatre femmes de pourpre, dont l'une a trois yeux. Le char s'arrête et une femme voilée apparaît ; son vêtement a la couleur d'une flamme vive. Bien plus que ce spectacle, la

stupeur de son esprit et l’effroi de son sang apprennent à Dante que c’est Béatrice. Au seuil du Paradis il éprouve l’amour qui tant de fois l’avait transpercé à Florence. Il cherche le secours de Virgile, comme un enfant apeuré, mais Virgile n’est plus auprès de lui.

Ma Virgilio n’avea lasciati scemi
di sè, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die’mi.

Béatrice l’appelle par son nom, impérieuse. Elle lui dit qu’il ne doit pas pleurer la disparition de Virgile, mais ses propres fautes. Elle lui demande avec ironie comment il a condescendu à fouler du pied un lieu où l’homme est heureux. L’air s’est peuplé d’anges ; Béatrice leur énumère, implacable, les désordres de Dante. C’est bien en vain, dit-elle, qu’elle le cherchait dans ses songes ; il était tombé si bas qu’il n’y avait pas eu d’autre moyen de le sauver que de lui montrer les réprouvés. Dante baisse les yeux, honteux, balbutie et pleure. Les êtres fabuleux écoutent ; Béatrice l’oblige à se confesser publiquement… Telle est, en mauvaise prose, la pitoyable scène de la première rencontre avec Béatrice au Paradis. Theophil Spoerri observe curieusement *(Einführung in die Göttliche Komödie*, Zurich, 1946) : « Sans nul doute Dante lui-même avait prévu autrement cette rencontre. Rien n’indique dans les pages précédentes qu’en cet endroit l’attendait la plus grande humiliation de sa vie. »

Figure par figure les commentateurs déchiffrent la scène. Les vingt-quatre vieillards préliminaires (*Apocalypse*, IV, 4) sont les vingt-quatre givres de l’Ancien Testament, selon le *Prologus Galeatus* de saint Jérôme. Les animaux à six ailes sont les évangélistes (Tommaseo) ou les Évangiles (Lombardi). Les six ailes sont les six lois (Pietro di Dante) ou la diffusion de la doctrine dans les six directions de l’espace (Francesco da Buti). Le char est l’Église

universelle ; les deux roues sont les deux Testaments (Buti) ou la vie active et la vie contemplative (Benvenuto da Imola) ou saint Dominique et saint François (*Paradis,* XII, 106-111) ou la Justice et la Piété (Luigi Pietrobono). Le griffon – lion et aigle – est le Christ, à cause de l'union hypostatique du Verbe avec la nature humaine ; Didron soutient que c'est le pape, « qui comme pontife ou aigle s'élève jusqu'au trône de Dieu pour recevoir ses ordres, et comme lion ou roi marche sur la terre avec force et vigueur ». Les femmes qui dansent à droite sont les vertus théologales ; celles qui dansent à gauche, les vertus cardinales. La femme aux trois yeux est la Prudence, qui voit le passé, le présent et l'avenir. Béatrice surgit et Virgile disparaît parce que Virgile est la raison et Béatrice la foi. Aussi, selon Vitali, parce qu'à la culture classique a succédé la culture chrétienne.

Les interprétations que j'ai énumérées sont certainement dignes d'attention. Sur le plan logique (et non poétique) elles justifient avec assez de rigueur les traits obscurs du récit. Carlo Steiner, après en avoir approuvé quelques-unes écrit : « Une femme à trois yeux est un monstre mais le poète, ici, ne se soumet pas au frein de l'art, parce qu'il lui importe bien davantage d'exprimer les moralités qui lui sont chères. Preuve sans équivoque de ce que, dans l'âme de ce très grand artiste, la première place n'appartenait pas à l'art, mais à l'amour du Bien. » Avec moins d'effusion, Vitali confirme ce jugement : « La passion de l'allégorie conduit Dante à des inventions d'une beauté douteuse. »

Deux faits me paraissent indiscutables. Dante voulait que la procession fût belle *(Non che Roma di carro cosí bello Rallegrasse Affricano*) ; et la procession est laide, d'une laideur compliquée. Un griffon attaché à un carrosse, des animaux aux ailes garnies d'yeux ouverts, une femme verte, une autre cramoisie, une autre qui a trois yeux dans la figure, un homme qui marche endormi, semblent moins convenir au Paradis qu'aux vains cercles de l'Enfer. Leur

horreur n’est pas amoindrie par le fait que telle de ces figures provient des livres prophétiques *(ma leggi Ezechiel che li dipigne*), et d’autres de la Révélation de saint Jean. Ma critique n’est pas un anachronisme ; les autres scènes paradisiaques excluent le monstrueux[73].

Tous les commentateurs ont souligné la sévérité de Béatrice ; quelques-uns, la laideur de certains emblèmes ; les deux anomalies, selon moi, dérivent d’une origine commune. Il s’agit, bien sûr, d’une hypothèse ; je vais l’indiquer en quelques mots.

Être amoureux, c’est se créer une religion dont le dieu est faillible. Que Dante ait professé pour Béatrice une adoration idolâtrique, c’est une vérité qu’on ne peut contredire ; qu’elle se soit moquée une fois de lui, qu’une autre fois elle lui ait témoigné du dédain, ce sont des faits consignés dans la *Vita nuova.* Certains soutiennent que ces faits en figurent d’autres semblables ; s’il en était ainsi, nous serions confirmés davantage encore dans notre conviction d’un amour malheureux et superstitieux. Dante, une fois Béatrice morte, une fois Béatrice perdue pour toujours, joua avec l’imagination d’une rencontre, pour tempérer sa tristesse ; je pense, quant à moi, qu’il édifia la triple architecture de son poème pour y intercaler cette rencontre. C’est alors qu’il lui advint ce qui advient d’ordinaire dans les rêves. Dans le malheur nous rêvons de bonheur, et la conscience intime que nous avons de l’impossibilité de ce que nous rêvons suffit à corrompre notre rêve, en le souillant d’une triste gêne. Tel fut le cas de Dante. Nié pour toujours par Béatrice, il rêva de Béatrice, mais il la rêva toute sévère, mais il la rêva inaccessible, mais il la rêva dans un char tiré par un lion qui était un oiseau, et tout entier oiseau ou tout entier lion quand les yeux de Béatrice le reflétaient (*Purgatoire,* XXXI, 121). De tels faits peuvent préfigurer un cauchemar, qui s’installe et se dilate au chant suivant. Béatrice disparaît ; un aigle, un renard femelle et un dragon attaquent le char ; les roues et

le timon se couvrent de plumes ; alors le char projette sept têtes (*Trasformato cosi'l dificio santo Mise fuor teste*) ; un géant et une prostituée usurpent la place de Béatrice[74].

Béatrice a existé pour Dante infiniment ; Dante très peu, peut-être pas du tout pour Béatrice ; nous inclinons tous, par piété, par vénération, à oublier cette pitoyable discordance, inoubliable pour Dante. Je lis et relis les hasards de son illusoire rencontre, et je pense à deux amants que l'Alighieri a vus en rêve dans l'ouragan du Second Cercle et qui sont d'obscurs emblèmes, même s'il n'en a pas eu conscience ou ne l'a pas voulu, de ce bonheur qu'il n'atteignit pas. Je pense à Francesca et à Paolo, unis pour toujours dans leur Enfer. *Questi, che mai da me non fia diviso…* C'est avec un effroyable amour, avec anxiété, avec admiration, avec envie, que Dante a dû forger ce vers.

LA LANGUE ANALYTIQUE DE JOHN WILKINS

J’ai constaté que la quatorzième édition de l’*Encyclopaedia Britannica* supprime l’article sur John Wilkins. Cette omission est justifiée, si nous pensons à la banalité de l’article (vingt lignes de pures circonstances biographiques : Wilkins naquit en 1614, Wilkins mourut en 1672, Wilkins fut chapelain de Charles-Louis, prince palatin ; Wilkins fut nommé recteur d’un des collèges d’Oxford, Wilkins fut le premier secrétaire de la société royale de Londres, etc.) ; elle est coupable, si nous considérons l’œuvre spéculative de Wilkins. En lui foisonnèrent d’heureuses curiosités : il s’intéressa à la théologie, à la cryptographie, à la musique, à la fabrication de ruches transparentes, à la marche d’une planète invisible, à la possibilité d’un voyage dans la lune, à la possibilité et aux principes d’un langage mondial. C’est à ce dernier problème qu’il consacra le livre *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* (600 pages en grand in-4°, 1668). Notre Bibliothèque Nationale ne possède aucun exemplaire de ce livre ; j’ai interrogé, pour rédiger cette note, *The life and times of John Wilkins* (1910), de P. A. Wright Henrerson ; le *Wörterbuch der Philosophie* (1924), de Fritz Mauthner ; *Delphos* (1935), de E. Sylvia Pankhurst ; *Dangerous Thoughts* (1939), de Lancelot Hogben.

Nous avons tous été victimes, un jour ou l'autre, de ces débats sans recours où une dame, à grand renfort d'interjections et d'anacoluthes, jure que le mot *luna* est (ou n'est pas) plus expressif que le mot *moon.* Hormis l'observation évidente que le monosyllabe *moon* est peut-être plus apte à représenter un objet très simple que le mot dissyllabique *luna,* on ne saurait apporter la moindre contribution à de tels débats ; une fois exclus les mots composés et dérivés, toutes les langues du monde (sans exclure le *volapük* de Johann Martin Schleyer et l'*interlingua* romane de Peano) sont également inexpressives. Il n'y a pas d'édition de la Grammaire de l'Académie royale espagnole qui ne vante « le trésor envié de mots pittoresques, heureux et expressifs de la très riche langue espagnole », mais c'est une pure fanfaronnade, que rien ne corrobore. En attendant, l'Académie royale élabore périodiquement un nouveau dictionnaire, qui définit les mots espagnols… Dans la langue universelle conçue par Wilkins au milieu du XVIIe siècle, chaque mot se définit lui-même. Descartes, dans une lettre datée de novembre 1629, avait déjà noté qu'au moyen du système décimal de numération, nous pouvons apprendre en un seul jour à nommer toutes les quantités jusqu'à l'infini, et à les écrire dans une langue nouvelle, qui est celle des chiffres[75] ; et il avait proposé la formation d'une langue analogue, générale, qui pût organiser et embrasser toutes les pensées humaines. John Wilkins, vers 1664, s'attaqua à cette entreprise.

Il divisa l'univers en quarante catégories ou genres, subdivisibles en sous-genres, subdivisibles à leur tour en espèces. Il assigna à chaque genre un monosyllabe de deux lettres ; à chaque sous-genre, une consonne ; à chaque espèce, une voyelle. Par exemple : *de* veut dire élément ; *deb,* le premier des éléments, le feu ; *deba,* une portion de l'élément feu, une flamme. Dans la langue analogue de Letellier (1850), *a* veut dire animal ; *ab*, mammifère ; *abo*,

carnivore ; *aboj*, félin ; *aboje,* chat ; *abi*, herbivore ; *abiv*, équidé, etc. Dans celle de Bonifacio Sotos Ochando (1845), *imaba* veut dire édifice ; *imaca*, sérail ; *imafe*, hôpital ; *imafo*, lazaret ; *imari*, maison ; *imaru,* maison de campagne ; *imedo*, poteau ; *imede*, pilier ; *imego*, sol ; *imela*, toit ; *imogo*, fenêtre ; *bire*, relieur ; *birer,* relier. (Je dois cette dernière liste à un livre imprimé à Buenos-Aires en 1886 : le *Curso de lengua universal*, du docteur Pedro Mata.)

Les mots de la langue analytique de John Wilkins ne sont pas des symboles arbitraires et grossiers : chacune des lettres qui les composent est significative, comme le furent les lettres de l'Écriture sainte pour les cabbalistes. Mauthner remarque que les enfants pourraient apprendre cette langue sans en connaître l'artifice ; plus tard, au collège, ils découvriraient qu'elle est, en même temps qu'une langue, une clef universelle et une encyclopédie secrète.

Une fois défini le procédé de Wilkins, un problème se pose, dont il est impossible, ou difficile, de différer l'examen : que vaut la table quadragésimale sur laquelle est fondé ce langage ? Considérons la huitième catégorie, celle des pierres. Wilkins les divise en pierres communes (silex, gravier, ardoise), moyennement chères (marbre, ambre, corail), précieuses (perle, opale), transparentes (améthyste, saphir) et insolubles (houille, glaise et arsenic). La neuvième catégorie est presque aussi alarmante que la huitième. Nous y découvrons que les métaux peuvent être imparfaits (vermillon, mercure), artificiels (bronze, laiton), récrémentitiels (limaille, rouille) et naturels (or, étain, cuivre). La baleine figure dans la seizième catégorie : c'est un poisson vivipare, oblong. Ces catégories ambiguës, superfétatoires, déficientes rappellent celles que le docteur Franz Kuhn attribue à certaine encyclopédie chinoise intitulée *Le marché céleste des connaissances bénévoles.* Dans les pages lointaines de ce livre, il est écrit que les

animaux se divisent en *a)* appartenant à l'Empereur, *b)* embaumés, c) apprivoisés, *d)* cochons de lait, *e)* sirènes, *f*) fabuleux, *g*) chiens en liberté, *h)* inclus dans la présente classification, *i)* qui s'agitent comme des fous, *j*) innombrables, *k)* dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau, *l*) et cœtera, *m)* qui viennent de casser la cruche, *n)* qui de loin semblent des mouches. L'Institut bibliographique de Bruxelles pratique lui aussi le chaos : il a morcelé l'univers en mille subdivisions, le n° 262 correspondant au pape ; le 282, à l'Église catholique romaine ; le 263, au jour du Seigneur ; le 268, aux écoles du dimanche ; le 298, au mormonisme, et le 294 au brahmanisme, au bouddhisme, au shintoïsme et au taoïsme. Il ne répugne pas aux subdivisions hétéroclites ; par exemple, le n° 179 : « Cruauté avec les animaux. Protection des animaux. Le duel et le suicide du point de vue de la morale. Vices et défauts variés. Vertus et qualités variées. »

J'ai noté les imaginations arbitraires de Wilkins, de l'encyclopédiste chinois inconnu (ou apocryphe), de l'institut bibliographique de Bruxelles ; mais il est notoire qu'il n'existe pas de classification de l'univers qui ne soit arbitraire et conjecturale. La raison en est fort simple : nous ne savons pas ce qu'est l'univers. « Le monde, écrit David Hume, est peut-être une ébauche rudimentaire que quelque dieu infantile a abandonnée sans l'achever, honteux d'avoir si mal travaillé ; c'est l'ouvrage d'un dieu subalterne, dont les dieux supérieurs se moquent ; c'est la production confuse d'une divinité décrépite et retraitée, aujourd'hui morte » *(Dialogues concerning natural religion,* v, 1779). On peut aller plus loin ; on peut soupçonner qu'il n'y a pas d'univers au sens organique, unificateur, de cet ambitieux vocable. S'il y en a un, le dessein auquel il répond, et les mots, les définitions, les étymologies, les synonymies du dictionnaire secret de Dieu nous demeurent mystérieux.

L'impossibilité de pénétrer le schéma divin de l'univers ne peut pourtant nous détourner de tracer des schémas humains, même si nous savons qu'ils sont provisoires. La langue analytique de Wilkins n'est pas le moins admirable d'entre eux. Les genres et les espèces qui le composent sont contradictoires et vagues ; l'artifice en vertu duquel les lettres de chaque mot indiquent des divisions et subdivisions est, sans aucun doute, ingénieux. Le mot *saumon* ne nous dit rien ; *zana,* qui est le mot correspondant, définit (pour celui qui est versé dans les quarante catégories et dans les genres de ces catégories) un poisson écailleux, fluvial, de chair rougeâtre. (Théoriquement, il n'est pas impossible de concevoir une langue où le nom de chaque être indiquerait tous les détails de son destin, passé et à venir.)

Espoirs et utopies à part, on n'a rien écrit peut-être de plus lucide sur le langage que ces paroles de Chesterton : « L'homme sait qu'il y a dans l'âme des nuances plus déconcertantes, plus innombrables et plus anonymes que les couleurs d'une forêt automnale… Et pourtant il croit que ces nuances, et toutes les façons dont elles se fondent et se métamorphosent les unes dans les autres, peuvent être représentées avec précision par un mécanisme arbitraire de grognements et de glapissements. Il croit que de l'intérieur d'un agent de change sortent réellement des bruits qui suggèrent tous les mystères de la mémoire et toutes les agonies du désir » *(G. F. Watts*, p. 88, 1904).

LES PRÉCURSEURS DE KAFKA

Un jour, l'idée m'est venue de recenser les précurseurs de Kafka. J'avais d'abord regardé cet écrivain comme aussi unique que le phénix des louanges des rhéteurs ; à force de le fréquenter, j'ai cru reconnaître sa voix, ou du moins sa manière, dans des textes de diverses littératures et de diverses époques. J'en mentionnerai ici quelques-uns, dans l'ordre chronologique.

Le premier n'est autre que le paradoxe de Zénon qui nie le mouvement. Un mobile qui est en A (déclare Aristote) ne pourra jamais atteindre le point B, parce qu'il devra auparavant parcourir la moitié de la distance qui les sépare, et auparavant la moitié de cette moitié, et d'abord la moitié de cette moitié de cette moitié, et ainsi jusqu'à l'infini ; la forme de ce problème illustre est exactement celui du *Château* : le mobile, la flèche et Achille sont les premiers personnages kafkiens de la littérature.

Dans le second des textes que me fournit le hasard de la lecture, l'affinité n'est pas dans la forme, mais dans le ton. Il s'agit d'un apologue de Han Yu, écrivain du IXe siècle ; il figure dans l'admirable *Anthologie raisonnée de la Littérature chinoise* (1948) de Margouliès. Voici le paragraphe mystérieux et tranquille qui m'a retenu : « On admet universellement que la licorne est un animal surnaturel et de bon augure ; ainsi s'expriment les Odes, les Annales, les biographies des hommes célèbres sans compter d'autres textes dont l'autorité n'est pas moins

indiscutable. Même les enfants et les femmes du peuple savent que la licorne constitue un présage favorable. Mais cet animal ne compte pas parmi les animaux domestiques ; il n’est pas toujours facile de le rencontrer ; il n’entre dans aucune classification. Il n’est pas comme le cheval ou le taureau, le loup et le cerf. De telle manière que nous pourrions nous trouver face à face avec une licorne et ne pas savoir avec certitude s’il s’agit bien d’une licorne. Nous savons que tel animal couvert de crins est un cheval, que tel animal avec des cornes est un taureau. Nous ne savons pas comment est la licorne. » Le troisième texte est issu d’une source plus prévisible : les œuvres de Kierkegaard. Personne n’ignore l’affinité mentale des deux écrivains ; mais on n’a pas remarqué encore, à ma connaissance, le fait que Kierkegaard, comme Kafka, abonde en paraboles religieuses à base d’événements contemporains et bourgeois. Lowrie, dans son *Kierkegaard* (Oxford University Press, 1938), en reproduit deux. L’une est l’histoire d’un falsificateur qui vérifie, incessamment surveillé, les billets de la Banque d’Angleterre ; Dieu, de la même manière, se serait méfié de Kierkegaard et lui aurait confié une mission, justement parce qu’il le savait tenté par le péché. Le sujet de la seconde sont les expéditions au Pôle Nord. Les curés danois auraient déclaré en chaire que participer à de pareilles expéditions est utile au salut éternel de l’âme. Ils auraient toutefois admis qu’il est difficile de parvenir au Pôle, peut-être impossible, et que tous ne peuvent pas se risquer à l’aventure. Finalement, ils auraient annoncé que n’importe quel voyage – par exemple du Danemark à Londres sur le bateau régulier – ou une promenade en fiacre, sont, considérés comme il faut, de véritables expéditions au Pôle Nord.

La quatrième des préfigurations que j’ai découvertes est le poème *Fears and Scruples* de Browning, publié en 1876. Un homme a, ou croit avoir, un ami fameux. Il ne l’a jamais vu et le fait est que cet ami, jusqu’à présent, n’a jamais pu

l'aider, mais on connaît de lui des gestes très nobles, et il circule des lettres qu'il a authentiquement écrites. Il y en a pourtant qui mettent en doute les gestes en question et des graphologues affirment que les lettres sont apocryphes. L'homme, au dernier vers, demande : « Et si cet ami était… Dieu ? »

Mes notes portent également mention de deux contes. L'un d'eux fait partie des *Histoires désobligeantes* de Léon Bloy et se rapporte au cas de certaines personnes qui collectionnent les globes, les atlas, les indicateurs de chemins de fer et les malles et qui meurent sans être sortis de leur village natal. L'autre, qui s'intitule *Carcassonne,* est l'œuvre de Lord Dunsany. Une armée de guerriers invincibles part d'un château infini, soumet des empires, rencontre des monstres, fatigue déserts et montagnes, mais n'arrive jamais à Carcassonne, encore qu'elle l'aperçoive parfois (comme on s'en convainc facilement, ce conte est l'exacte réplique du précédent : dans un cas, on ne sort jamais d'une ville ; dans l'autre, on n'y parvient jamais).

Si je ne me trompe pas, les textes disparates que je viens de rappeler ressemblent à Kafka, mais ils ne se ressemblent pas tous entre eux. Ce dernier fait est le plus significatif. Dans chacun de ces morceaux, se trouve, à quelque degré, la singularité de Kafka, mais si Kafka n'avait pas écrit, personne ne pourrait s'en apercevoir. À vrai dire, elle n'existerait pas. Le poème *Fears and Scruples* de Robert Browning annonce l'œuvre de Kafka, mais notre lecture de Kafka enrichit et gauchit sensiblement notre lecture du poème. Browning ne le lisait pas comme nous le lisons aujourd'hui. Le mot *précurseur* est indispensable au vocabulaire critique, mais il conviendrait de le purifier de toute connotation de polémique ou de rivalité. Le fait est que chaque écrivain *crée* ses précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur[76]. Il s'agit d'un type de relation où l'identité ou la pluralité des hommes n'importe en rien. Le premier Kafka,

celui de *Betrachtung*, est moins précurseur du Kafka des mythes sinistres et des institutions atroces que ne le furent Browning et Lord Dunsany.

Buenos-Aires, 1951.

(Traduit par Roger Caillois.)

AVATARS DE LA TORTUE

Il est un concept qui corrompt et dérègle les autres. Je ne parle pas du mal, dont l'empire est circonscrit à l'éthique ; je parle de l'infini. J'ai souhaité rassembler quelque jour sa changeante histoire. L'hydre multiple (ce monstre des marais qui n'est qu'une préfiguration ou un emblème des progressions géométriques) prêterait au vestibule de l'œuvre l'horreur convenable ; les sordides cauchemars de Kafka la couronneraient ; quant aux chapitres centraux, ils n'ignoreraient pas les conjectures de ce lointain cardinal allemand – Nicolas de Krebs, Nicolas de Cues – qui vit dans la circonférence un polygone dont le nombre d'angles est infini, et écrivit qu'une ligne infinie serait à la fois une droite, un triangle, un cercle et une sphère *(De docta ignorantia*, I, 13). Cinq ou sept années d'apprentissage métaphysique, théologique, mathématique me permettraient peut-être d'établir décemment le plan d'un tel livre. Inutile d'ajouter que la vie m'interdit cet espoir, voire cet adverbe. C'est, en somme, à cette chimérique *Biographie de l'infini* qu'appartiennent les pages qui suivent. Elles ont pour but d'enregistrer certains avatars du deuxième paradoxe de Zénon.

Rappelons maintenant quel est ce paradoxe.

Achille court dix fois plus vite que la tortue et il lui accorde une avance de dix mètres. Achille parcourt ces dix mètres, la tortue en parcourt un ; Achille parcourt ce mètre, la tortue, un décimètre ; Achille parcourt ce

décimètre, la tortue, un centimètre ; Achille parcourt ce centimètre, la tortue, un millimètre ; Achille aux pieds légers, le millimètre, la tortue, un dixième de millimètre, et ainsi à l'infini sans qu'il puisse l'atteindre… Telle est la version habituelle. Wilhelm Capelle *(Die Vorsokratiker,* 1935, p. 178) traduit le texte original d'Aristote : « Le second argument de Zénon est celui qui a nom Achille. Il explique que le plus lent ne sera pas atteint par le plus rapide, parce que le poursuivant doit atteindre le lieu que le poursuivi vient de quitter, de sorte que le plus lent a toujours sur l'autre une avance déterminée. » Le problème, on le voit, ne change pas ; mais j'aimerais connaître le nom du poète qui l'a enrichi d'un héros et d'une tortue. C'est à ces compétiteurs magiques et à la série que l'argument doit sa diffusion. Presque personne ne se souvient de celui qui le précède – l'argument de la piste – quoique son mécanisme soit identique. Le mouvement est impossible, raisonne Zenon, parce que le mobile doit traverser le milieu pour arriver à la fin, et auparavant le milieu du milieu, et auparavant le milieu du milieu du milieu, et auparavant{77}…

C'est à la plume d'Aristote que nous devons la communication et la première réfutation de ces arguments. Il les réfute avec une brièveté peut-être dédaigneuse, mais leur souvenir lui inspire le célèbre *argument du troisième homme* contre la doctrine platonicienne. Cette doctrine veut démontrer que deux individus possédant des attributs communs (par exemple, deux hommes) sont simplement les apparences temporelles d'un archétype éternel. Aristote demande si la foule des hommes et l'Homme – les individus temporels et l'Archétype – possèdent des attributs communs. Il est manifeste qu'ils en ont : ce sont les attributs généraux de l'humanité. Dans ce cas, affirme Aristote, il faudra postuler l'existence d'un *autre* archétype qui les comprenne tous, et ensuite un quatrième… Patricio de Azcarate, dans une note de sa traduction de la

Métaphysique, attribue à un disciple d'Aristote l'exposé suivant : « Si ce qu'on affirme de plusieurs choses à la fois est un être séparé, distinct des choses au sujet desquelles on l'affirme (c'est là ce que prétendent les Platoniciens), il y a nécessairement un troisième homme. *Homme* est un nom qui s'applique à la fois aux individus et à l'idée. Il y a donc un troisième homme distinct de l'ensemble des individus particuliers et de l'idée. Et il y a également un quatrième homme qui joue, par rapport au troisième, à l'idée et aux individus, un rôle analogue ; puis un cinquième, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. » Supposons deux individus, *a* et *b*, qui composent le genre c. Nous aurons alors :

a + b = c

Mais aussi, d'après Aristote :

a + b + c = d
a + b + c + d = e
a + b + c + d + e = f…

À strictement parler, deux individus ne sont même pas nécessaires : l'individu et l'espèce suffisent à déterminer le *troisième homme* révélé par Aristote. Zénon d'Élée a recours à la régression infinie contre le mouvement et le nombre ; son contradicteur y a recours contre la théorie des formes universelles[78].

L'avatar de Zenon que mes notes dans leur désordre signalent après celui-là est le sceptique Agrippa. Il nie qu'il soit possible de prouver quoi que ce soit, puisque toute preuve exige une preuve antérieure (*Hypotyposes*, I, 166). Sextus Empiricus allègue pareillement que les définitions sont vaines, car il faudrait définir chacun des mots utilisés, puis définir la définition *(Hypotyposes,* II, 207). Mille six cents ans plus tard, Byron, dans sa dédicace de *Don Juan*,

écrira de Coleridge : « I wish he would explain his Explanation. »

Jusqu'ici, le *regressus in infinitum* n'a servi qu'à nier ; saint Thomas d'Aquin l'invoque *(Somme théologique*, I, 2,3) pour affirmer l'existence de Dieu. Il remarque qu'il n'est rien au monde qui n'ait une cause efficiente, et que cette cause est, évidemment, l'effet d'une cause antérieure. L'univers est un enchaînement interminable de causes et chaque cause est un effet, chaque état provient de l'état antérieur et détermine le suivant, mais l'ensemble de la série aurait pu ne pas être, parce que les termes qui la composent sont conditionnels, c'est-à-dire aléatoires. Pourtant, l'univers *est ;* de son existence, nous pouvons inférer celle d'une cause première non contingente : c'est la divinité. Telle est la preuve cosmologique ; on en trouve une anticipation chez Aristote et Platon ; Leibniz la découvre à nouveau[79].

Hermann Lotze fait appel au *regressus* pour refuser de comprendre que la modification de l'objet A puisse entraîner celle de l'objet B. Si A et B sont indépendants, observe-t-il, poser que A exerce une influence sur B, c'est poser un troisième élément C, qui, pour agir sur B, nécessitera à son tour un quatrième élément D, lui-même incapable d'agir sans E, incapable d'agir sans F… Pour éviter cette multiplication de chimères, il décide qu'il existe, dans le monde, un seul objet : une substance infinie et absolue, comparable au Dieu de Spinoza. Les causes transitives se ramènent à des causes immanentes ; les événements, à des manifestations ou modes de la substance cosmique[80].

Analogue, mais plus alarmant encore, est le cas de F. Bradley. Ce raisonneur (*Appearance and reality*, 1897, pp. 19-34) ne se borne pas à combattre la relation causale ; il nie toutes les relations. Il demande si une relation est en relation avec ses termes ; d'une réponse affirmative, il conclut qu'il faut alors admettre l'existence de deux autres

relations, puis de deux autres. Dans l'axiome *la partie est moindre que le tout*, Bradley ne voit pas deux termes et la relation *moindre que* ; il en voit trois (*partie, moindre que, tout)* dont l'association implique deux autres rapports, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Dans le jugement *Jean est mortel*, il voit trois concepts, impossibles à conjuguer (le troisième est la copule) et que nous ne finirons jamais d'unir. Il transforme tous les concepts en objets isolés, d'une extrême dureté. Le réfuter, c'est subir la contagion de l'irréel.

Lotze interpose les abîmes répétés de Zénon entre la cause et l'effet ; Bradley, entre le sujet et le prédicat, quand ce n'est pas entre le sujet et ses attributs ; Lewis Carroll (*Mind*, quatrième volume, p. 278), entre la seconde prémisse du syllogisme et la conclusion. Il rapporte un dialogue sans fin, dont les interlocuteurs sont Achille et la tortue. Au terme de leur interminable course, les deux athlètes s'entretiennent paisiblement de géométrie. Ils étudient ce raisonnement lumineux :

a) Deux choses égales à une troisième sont égales entre elles.
b) Les deux côtés de ce triangle sont égaux à MN.
z) Les deux côtés de ce triangle sont égaux entre eux.

La tortue accepte les prémisses *a* et *b*, mais elle nie qu'ils puissent justifier la conclusion. Elle obtient d'Achille qu'il interpole une proposition hypothétique.

a) Deux choses égales à une troisième sont égales entre elles.
b) Les deux côtés de ce triangle sont égaux à M N.
c*)* Si *a* et *b* sont valables, z est valable.
z) Les deux côtés de ce triangle sont égaux entre eux.

Grâce à ce bref éclaircissement, la tortue admet la validité de *a*, *b* et *c*, mais conteste celle de *z.* Indigné, Achille interpole à nouveau :

d) Si *a, b* et *c* sont valables, *z* est valable.

Et il ajoute, avec une certaine résignation désormais :

e) Si *a, b*, *c* et *d* sont valables, *z* est valable.

Carroll fait observer que le paradoxe du grec comporte une série infinie de distances qui diminuent, mais qu'elles augmentent dans le sien.

Un dernier exemple, le plus élégant de tous peut-être, mais aussi le moins différent de celui de Zénon. William James *(Some problems of philosophy*, 1911, p. 182) nie que quatorze minutes puissent s'écouler, parce qu'il est nécessaire que sept minutes se soient écoulées auparavant, et avant sept, trois minutes et demie, et avant trois et demie, une minute trois quarts et ainsi de suite jusqu'à la fin, l'invisible fin, à travers de minces labyrinthes de temps.

Descartes, Hobbs, Leibniz, Mill, Renouvier, Georg Cantor, Gomperz, Russell et Bergson ont donné des explications – pas toujours inexplicables et vaines – du paradoxe de la tortue. (J'en ai consigné quelques-unes dans *Discusión,* 1932, pp. 151-161.) Les applications du paradoxe ne manquent pas non plus, comme a pu le constater le lecteur. Celles que l'histoire nous a transmises ne l'épuisent pas : le vertigineux *regressus in infinitum* s'applique peut-être à tous les sujets. À l'esthétique : tel vers nous émeut pour tel motif, tel motif pour tel autre motif… Au problème de la connaissance : connaître, c'est reconnaître, mais il faut avoir connu pour reconnaître, mais connaître est reconnaître… Comment juger une telle dialectique ? Est-elle un instrument légitime de recherche ou tout au plus une mauvaise habitude ?

Il est risqué de penser qu'un assemblage de mots (les philosophies ne sont pas autre chose) puisse ressembler de fort près à l'univers. Il est également risqué de croire que, parmi ces assemblages illustres, il n'en soit aucun qui présente – ne serait-ce qu'à un degré infinitésimal – une ressemblance plus grande que les autres avec le monde. J'ai étudié les philosophies qui jouissent d'un certain crédit ; j'ose affirmer que celle de Schopenhauer est la seule où j'aie reconnu quelque trait de l'univers. Selon sa doctrine, le monde est l'ouvrage de la volonté. Or l'art veut toujours que l'irréalité de ses créations soit visible. Un seul exemple me suffira : l'élocution métaphorique, ou soumise au nombre, ou soigneusement imitée du hasard, des personnages d'un drame… Admettons ce qu'admettent tous les idéalistes : le caractère hallucinatoire du monde. Faisons ce qu'aucun idéaliste n'a fait : cherchons des irréalités qui confirment un tel caractère. Nous les trouverons, je crois, dans les antinomies de Kant et dans la dialectique de Zénon.

« Le *plus grand des sorciers*, selon un passage mémorable de Novalis, *serait celui qui s'ensorcellerait au point de prendre ses propres fantasmagories pour des apparitions autonomes. Ne serait-ce pas là notre cas ? »* Je présume qu'il en est bien ainsi. C'est nous – la divinité indivise qui opère en nous – qui avons rêvé l'univers. Nous l'avons rêvé solide, mystérieux, visible, omniprésent dans l'espace et fixe dans le temps ; mais nous avons permis qu'il y eût à jamais dans son architecture de minces interstices de déraison, pour attester sa fausseté.

1939

LE CULTE DES LIVRES

Au huitième chant de l'*Odyssée*, on lit que les dieux tissent des malheurs afin que les générations futures ne manquent pas de sujets pour leurs chants ; la déclaration de Mallarmé selon laquelle *tout, au monde, existe pour aboutir à un livre* semble reproduire, à trente siècles de distance, cette même idée d'une justification esthétique de nos misères. Les deux théologies ne coïncident cependant pas entièrement ; celle du poète grec correspond à l'époque de la langue parlée, celle du français à une époque de la langue écrite. Dans l'une il s'agit de chant, dans l'autre de livres. Un livre, n'importe lequel, est pour nous un objet sacré ; déjà Cervantes, qui n'écoutait peut-être pas tout ce que disaient les gens, lisait « jusqu'aux papiers déchirés qui traînent dans les rues ». Dans une des comédies de Bernard Shaw, le feu menace la bibliothèque d'Alexandrie ; quelqu'un s'écrie que c'est la mémoire de l'humanité qui va brûler et César lui répond : *Laisse-la brûler. C'est une mémoire pleine d'infamies.* Le César de l'histoire approuverait ou condamnerait, selon moi, l'opinion que l'écrivain lui attribue, mais il ne jugerait pas, comme nous, que c'est une plaisanterie sacrilège. La raison en est claire : c'est que, pour les Anciens, le langage écrit n'était qu'un succédané du langage oral.

On dit que Pythagore n'a rien écrit ; Gomperz (*Griechische Denker*, I, 3) soutient qu'il agit de la sorte parce qu'il se fiait davantage à la vertu de l'instruction

orale. Plus probante encore que la simple abstention de Pythagore est le témoignage non équivoque de Platon, qui a affirmé dans le *Timée :* « C'est une rude tâche que de découvrir l'auteur et le père de cet univers, et une fois qu'on l'a découvert, il est impossible de le faire connaître à tous les hommes » ; et dans le *Phèdre* il rapporte une fable égyptienne contre l'écriture – dont l'usage déshabitue les gens d'exercer leur mémoire et les oblige à dépendre des signes – et dit que les livres ressemblent aux portraits « qui paraissent vivants mais sont incapables de répondre un mot aux questions qu'on leur pose ». Pour atténuer ou faire disparaître cet inconvénient, il imagina le dialogue philosophique. Le maître choisit le disciple, mais le livre ne choisit pas ses lecteurs, qui peuvent être pervers ou stupides ; cette méfiance platonicienne subsiste dans ces paroles de Clément d'Alexandrie, homme de culture païenne : « Le plus prudent est de ne point écrire, mais d'apprendre et d'enseigner de vive voix, car les écrits demeurent » *(Stromateis*). Il dit encore, dans le même traité : « Écrire tout dans un livre c'est laisser une épée aux mains d'un enfant » ; l'idée dérive du texte évangélique : « N'offrez pas ce qui est saint aux chiens et ne jetez pas vos perles devant les porcs, de crainte qu'ils ne les foulent aux pieds, et ne se tournent contre vous pour vous mettre en pièces. » Cette maxime est de Jésus, le plus grand maître de l'enseignement oral, qui écrivit une seule fois des paroles sur le sol, qu'aucun homme n'a lues *(Jean,* VIII, 6).

Clément d'Alexandrie écrivit son peu de confiance dans les paroles écrites à la fin du IIe siècle ; à la fin du IVe commença le processus mental qui devait aboutir, après bien des générations, à la prédominance de la langue écrite sur la langue parlée, de la plume sur la voix. Un hasard admirable a voulu qu'un écrivain ait fixé l'instant – j'exagère à peine en le nommant instant – où ce vaste processus prit naissance. Saint Augustin raconte, au sixième livre des *Confessions* : « Quand Ambroise lisait, il

parcourait les lignes du regard, en imprégnant son âme du sens, sans proférer une parole ni mouvoir les lèvres. Souvent – car tous étaient libres d'entrer et personne n'avait coutume de le prévenir de sa venue – nous le vîmes lire en silence et jamais autrement et, au bout d'un moment, nous nous en allions, pensant qu'il ne souhaitait pas que cette brève pause, pendant laquelle, il lui était concédé de réparer son âme, libre du tumulte des affaires d'autrui, fût occupée par rien d'autre, et qu'il craignait qu'un auditeur, attentif aux passages difficiles du texte, ne lui en demandât l'explication ou ne voulût le discuter avec lui, l'empêchant ainsi de lire autant de volumes qu'il le désirait. Pour moi, je crois que, s'il lisait ainsi, c'était pour ménager sa voix, qui s'enrouait facilement. En tout cas, quel que fût le dessein d'un tel homme, il ne pouvait être que bon. » Saint Augustin a été le disciple de saint Ambroise, évêque de Milan, aux environs de 384 ; treize ans plus tard, il rédigea ses *Confessions*, l'esprit encore inquiet du singulier spectacle auquel il avait assisté : un homme dans une chambre, avec un livre, lisant sans articuler les mots[81].

Cet homme passait directement du signe écrit à l'idée, sans l'intermédiaire du signe sonore ; il donnait ainsi naissance à un art étrange, l'art de lire en silence, qui devait produire des effets merveilleux, et aboutir, après de longues années, au concept du livre comme fin en soi et non plus comme instrument d'une fin. (Ce concept mystique, appliqué à la littérature profane, allait être à l'origine des singulières destinées de Flaubert et de Mallarmé, de Henry James et de James Joyce.) À l'idée d'un Dieu qui parle aux hommes pour leur imposer ses ordres ou ses interdictions, s'est superposée celle du Livre Absolu, de l'Écriture sainte. Pour les Musulmans, le Coran, qu'ils appellent aussi *Al Kitab* (Le Livre), n'est pas seulement un des ouvrages de Dieu, comme l'âme humaine ou comme l'univers mais un des attributs de Dieu comme Son éternité ou Sa colère. Au

chapitre XIII, on y lit que le texte original ou *Mère du Livre* est conservé au ciel. Mohammed-al-Ghazali, l'Al-gazel des scolastiques, déclare : « On copie le Coran sur un livre, on le prononce avec la langue, on s'en souvient dans son cœur, mais il subsiste cependant au centre de Dieu, sans être altéré par son passage sur les feuilles écrites et dans les esprits des hommes. » George Sale fait remarquer que le Coran, ainsi défini, n'est autre chose que l'idée du Coran ou son archétype platonicien ; il est vraisemblable qu'Al-gazel ait fait appel aux archétypes, transmis à l'Islam par les Frères de la Pureté et par Avicenne, pour justifier l'idée de la Mère du Livre.

Les Juifs se montrèrent encore plus extravagants que les Musulmans. C'est au chapitre premier de la Bible que l'on trouve la célèbre phrase : « Et Dieu dit : que la lumière soit ; et la lumière fut » ; les cabalistes ont expliqué que la vertu magique de cet ordre proféré par Dieu émanait des lettres mêmes qui le composent. Le traité intitulé *Sefer Yetsirah* (Livre de la Formation), rédigé en Syrie ou en Palestine au VIe siècle, environ, révèle que Jéhovah des Armées, le Dieu d'Israël, le Dieu Tout-Puissant, créa l'univers à l'aide des nombres cardinaux compris entre un et dix et des vingt-deux lettres de l'alphabet. Que les nombres soient des instruments ou des éléments de la Création, c'est la doctrine de Pythagore ou de Jamblique ; que les lettres de l'alphabet aient cette fonction, c'est l'indice évident du nouveau culte de l'écriture. Au chapitre II, le second paragraphe déclare : « Vingt-deux lettres fondamentales : Dieu les dessina, les grava, les combina, les pesa, les permuta et produisit avec elles tout ce qui est et qui sera. » Puis on révèle quelle lettre a pouvoir sur l'air, ou sur l'eau, ou sur le feu, ou sur la sagesse, ou sur la paix, ou sur la grâce, ou sur le sommeil, ou sur la colère, et comment la lettre *kaf*, par exemple, qui a pouvoir sur la vie, a servi à former le soleil dans le monde, le mercredi dans l'année et l'oreille gauche dans le corps.

Les chrétiens allèrent encore plus loin. La pensée que la divinité avait écrit un livre les inclina à imaginer qu'elle en avait écrit deux, le second étant l'univers. Au début du XVII[e] siècle, Francis Bacon déclara, dans son *Advancement of Learning*, que Dieu nous offrait deux livres, afin que nous ne tombions pas dans l'erreur : l'un, le livre des Écritures, qui révèle Sa volonté ; l'autre, le livre des créatures, qui révèle Sa puissance, et qui est la clef du premier. Bacon ne se proposait pas seulement de faire une métaphore, à beaucoup près : il pensait que le monde se réduisait à des formes essentielles, températures, densités, poids, couleurs, qui, en nombre limité, composaient un *abecedarium naturae* ou série des lettres à l'aide desquelles est écrit le texte universel[{82}]. Vers 1642, Sir Thomas Browne confirme : « Les livres dans lesquels j'apprends d'ordinaire la théologie sont au nombre de deux : l'Écriture Sainte et ce manuscrit universel et public qui s'étale aux yeux de tous. Ceux qui ne L'ont jamais vu dans le premier, L'ont découvert dans le second » *(Religio Medici*, I, 16). Et dans le même paragraphe on peut lire : « Toutes les choses sont artificielles, car la Nature est un Art de Dieu. » Deux cents ans s'écoulèrent et l'Ecossàis Carlyle, en divers endroits de ses œuvres et notamment dans son essai sur Cagliostro, dépassa la conjecture de Bacon ; il écrivit que l'histoire universelle est une Écriture sainte que nous déchiffrons et que nous écrivons d'une manière incertaine, et dans laquelle on nous écrit nous-mêmes. Plus tard Léon Bloy écrivit : « Il n'y a pas un être humain capable de dire qui il est… Nul ne sait ce qu'il est venu faire en ce monde, à quoi correspondent ses actes, ses sentiments, ses pensées…, ni quel est son nom véritable, son impérissable Nom dans le registre de la Lumière… L'Histoire est comme un immense texte liturgique, où les iotas et les points valent autant que des versets ou des chapitres entiers, mais l'importance des uns et des autres est indéterminable et profondément cachée » *(L'Âme de Napoléon*, 1912). Le

monde, selon Mallarmé, n’existe que pour un livre ; selon Bloy, nous sommes les versets, les paroles ou les lettres d’un livre magique, et ce livre incessant est la seule chose qui existe au monde : plus exactement, est le monde.

Buenos-Aires, 1951.

LE ROSSIGNOL DE KEATS

Ceux qui ont pratiqué les poètes lyriques anglais n'oublieront pas l'*Ode à un rossignol* que John Keats, phtisique, pauvre et peut-être malheureux en amour, composa dans un jardin de Hampstead, à l'âge de vingt-trois ans, une nuit du mois d'avril 1819. Keats, dans ce jardin de banlieue, entendit l'éternel rossignol d'Ovide et de Shakespeare, et il eut le sentiment de sa propre mortalité, par contraste avec la frêle voix, impérissable, de l'invisible oiseau. Keats avait écrit que le poète doit donner des poèmes naturellement, comme l'arbre donne des feuilles ; deux ou trois heures lui suffirent pour composer cette page d'une inépuisable et insatiable beauté, qu'il devait à peine polir par la suite ; la vertu de ce poème n'a été, que je sache, contestée par personne. Le nœud du problème est contenu dans l'avant-dernière strophe. L'homme contingent et mortel s'adresse à l'oiseau « que ne foulent pas les pieds des générations affamées » et dont la voix, en cet instant, est la même qu'entendit dans les champs d'Israël, par une antique après-midi, Ruth la Moabite.

Dans sa monographie sur Keats, publiée en 1887, Sydney Colvin, qui fut le correspondant et l'ami de Stevenson, aperçut ou inventa une difficulté dans la strophe que j'ai mentionnée. Je transcris ici sa curieuse déclaration : « Keats commet une erreur de logique qui est aussi, selon moi, une faute poétique lorsqu'il oppose au caractère éphémère de la vie humaine (la vie de l'individu,

s’entend) la permanence de la vie de l’oiseau (dans ce cas, la vie de l’espèce). » Reprise par Bridges en 1895, cette accusation fut approuvée, en 1936, par F. R. Leavis, qui la compléta par la scholie suivante : « Le sophisme que comporte cette pensée de Keats prouve, naturellement, l’intensité du sentiment dont elle est issue. » Keats, dans la première strophe de son poème, avait appelé le rossignol « dryade » ; un autre critique, Garrod, se fonda avec le plus grand sérieux sur cette épithète pour affirmer que, si dans la septième strophe l’oiseau est dit immortel, c’est parce que c’est une dryade, c’est-à-dire une divinité des forêts. Amy Lowell a écrit justement : « Le lecteur qui possède une étincelle d’imagination ou de sens poétique saisira immédiatement que Keats ne fait pas allusion au rossignol qui chantait à cet instant, mais à l’espèce. »

J’ai consigné les jugements de cinq critiques actuels ou anciens ; le moins inconsistant de tous est, je pense, celui de la Nord-Américaine Amy Lowell ; mais je n’admets pas l’opposition de principe qu’elle postule entre l’éphémère rossignol de cette nuit-là et le rossignol générique. La clef, la véritable clef de la strophe se trouve, je le soupçonne, dans un paragraphe métaphysique de Schopenhauer, qui ne l’avait jamais lue.

L’*Ode à un rossignol* date de 1819 ; en 1844 parut le deuxième volume de *Le monde comme volonté et comme représentation.* On y lit, au chapitre XLI : « Demandons-nous avec sincérité si l’hirondelle de cet été est autre que celle de l’été originel, et si réellement, de l’une à l’autre, le miracle de la création à partir du néant a eu lieu des millions de fois, pour être un million de fois déjoué par l’anéantissement absolu. Celui qui m’entendra assurer que ce chat qui se trouve là, en train de jouer, est le même qui bondissait et gambadait à cet endroit il y a trois cents ans peut penser de moi ce qu’il lui plaira ; mais c’est une folie plus étrange encore d’imaginer qu’il en est fondamentalement différent. » Ce qui signifie qu’en un

certain sens l'individu est l'espèce et que le rossignol de Keats est également le rossignol de Ruth.

Keats qui a pu sans trop d'injustice écrire : « Je ne sais rien, je n'ai rien lu », a deviné, à travers les pages de quelque dictionnaire scolaire, l'antique esprit grec ; une preuve subtile de cette intuition ou de cette réinvention, c'est qu'il a pressenti dans l'obscur rossignol d'une nuit le rossignol platonicien. Keats, incapable peut-être de définir le mot *archétype,* a devancé d'un quart de siècle une thèse de Schopenhauer.

La difficulté étant ainsi éclaircie, il reste à en éclaircir une deuxième, d'un caractère tout différent. Comment se fait-il que ni Garrod ni Leavis ni les autres[83] n'aient pensé à cette interprétation évidente ? Leavis est professeur dans un des collèges de Cambridge – la ville qui, au XVIIe siècle, réunit les *Cambridge Platonists* auxquels elle donna son nom ; Bridges est l'auteur d'un poème platonicien intitulé *The fourth dimension* ; la simple énumération de ces faits semble aggraver l'énigme. Si je ne me trompe, elle a sa source dans une disposition essentielle de l'esprit britannique.

Coleridge observe que tous les hommes naissent aristotéliciens ou platoniciens. Les seconds sentent les classes, ordres et genres comme des réalités ; les premiers, comme des généralisations ; pour ceux-ci le langage n'est rien d'autre qu'un jeu approximatif de symboles ; pour ceux-là, c'est la carte de l'univers. Le platonicien sait que l'univers est, en quelque façon, un cosmos, un ordre ; cet ordre n'est peut-être, pour l'aristotélicien, qu'une erreur ou une fiction engendrée par notre connaissance incomplète. À travers les latitudes et les époques, les deux éternels antagonistes changent de dialecte et de nom : l'un est Parménide, Platon, Spinoza, Kant, Francis Bradley ; l'autre, Héraclite, Aristote, Locke, Hume, William James. Dans les difficiles écoles du Moyen-Âge, tous invoquent Aristote, maître de la raison humaine (Dante, *Convivio*, IV, 2), mais

les nominalistes sont Aristote, tandis que les réalistes sont Platon. Le nominalisme anglais du XIVe siècle renaît dans le scrupuleux idéalisme anglais du XVIIIe siècle ; la parcimonieuse formule d'Occam, *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*, autorise ou préfigure le non moins limitatif *esse est percipi.* Les hommes, a dit Coleridge, naissent aristotéliciens ou platoniciens ; de l'esprit anglais, on peut affirmer qu'il est né aristotélicien. Ce qui est réel, pour cet esprit, ce ne sont pas les concepts abstraits, mais les individus ; ce n'est pas le rossignol générique, mais le rossignol concret. Il est naturel, peut-être inévitable, qu'en Angleterre le sens de l'*Ode à un rossignol* ne soit pas correctement compris.

Que personne n'aperçoive de réprobation ou de dédain dans les paroles qui précèdent. L'Anglais repousse le général parce qu'il sent que ce qui est individuel est irréductible, inassimilable, unique. C'est un scrupule d'ordre éthique plutôt qu'une incapacité spéculative qui lui interdit de se faire trafiquant d'abstractions à la façon des Allemands. Il ne comprend pas l'*Ode à un rossignol ;* c'est cette précieuse incompréhension qui lui permet d'être Locke, d'être Berkeley ou Hume et d'avoir rédigé, il y a bien soixante-dix ans, les avertissements négligés mais prophétiques de *l'individu contre l'Etat*.

Le rossignol, dans toutes les langues de la planète, est pourvu de noms mélodieux (*nightingale*, *nachtigall*, *usignolo*), comme si les hommes avaient instinctivement voulu que ces noms fussent dignes du chant qui avait fait leur admiration. Les poètes ont tellement exalté l'oiseau qu'il en est devenu un peu irréel ; plus proche de l'ange que de l'alouette. Depuis les énigmes saxonnes du Livre d'Exeter (« moi, antique chanteur du soir, j'apporte aux nobles la joie dans leurs demeures »), jusqu'à la tragique *Atalante* de Swinburne, l'infini rossignol a fait résonner de son chant la littérature britannique ; il a été célébré par Chaucer et par Shakespeare, par Milton et par Matthew

Arnold, mais c’est à John Keats que nous associons nécessairement son image, comme à Blake l’image du tigre.

LE MIROIR DES ÉNIGMES

L'idée selon laquelle l'Écriture sainte, outre sa valeur littérale, possède une valeur symbolique n'est pas irrationnelle, et elle est ancienne : on la trouve chez Philon d'Alexandrie, chez les cabalistes, chez Swedenborg. Comme les faits que rapporte l'Écriture sont véritables (Dieu est la Vérité, la Vérité ne peut mentir, etc.), nous devons admettre que les hommes, en les accomplissant, ont représenté aveuglément un drame secret, fixé et prémédité par Dieu. De là à penser que l'histoire de l'univers – et dans cette histoire nos vies, et le détail le plus mince de nos vies – possède une valeur symbolique qui échappe à nos conjectures, la distance n'est pas infinie. Plusieurs doivent l'avoir parcourue ; personne aussi étonnamment que Léon Bloy. (Dans les fragments psychologiques de Novalis et dans ce tome de l'autobiographie de Machen qui s'appelle *The London Adventure*, apparaît une hypothèse voisine, selon laquelle le monde extérieur – les formes, les températures, la lune – est un langage que nous autres hommes avons oublié, que nous épelons à peine… De Quincey l'a formulée aussi : « Même les sons irrationnels du globe doivent être autant d'algèbres et de langages ayant en quelque façon leurs clefs respectives, leur sévère grammaire, leur syntaxe ; ainsi dans l'univers les choses infimes peuvent être des miroirs secrets des plus grandes. »)

Un verset de saint Paul (I *Corinthiens*, XIII, 12) a inspiré Léon Bloy. *Videmus nunc per speculum in aenigmate : tunc*

autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte : tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum. Torres Amat traduit misérablement : « À présent nous voyons seulement *Dieu* comme dans un miroir, et en reflets obscurs ; mais alors nous *le* verrons face à face. Je ne *le* connais aujourd'hui qu'imparfaitement ; mais alors je *le* connaîtrai *par une vision claire*, et comme je suis moi-même connu. » Quarante-quatre mots au lieu de vingt-deux ; on ne saurait être plus bavard ni plus languissant. Cipriano de Valera est plus fidèle : « Maintenant nous voyons dans un miroir obscurément ; mais alors *nous verrons* face à face. Maintenant je connais partiellement ; mais alors je connaîtrai comme je suis connu. » Torres Amat est d'avis que le verset se rapporte à notre vision de la divinité ; Cipriano de Valera (et Léon Bloy), à notre vision générale.

À ma connaissance, Léon Bloy n'a pas donné une forme définitive à sa conjecture. Au long de son œuvre fragmentaire, où, comme chacun sait, abondent la lamentation et l'outrage, elle apparaît dans des versions ou sous des faces diverses. En voici quelques-unes, que j'ai sauvées d'entre les pages tonitruantes du *Mendiant ingrat,* du *Vieux de la Montagne* et de l'*Invendable.* Je ne crois pas en avoir épuisé le nombre : je compte sur quelque spécialiste de Léon Bloy (je n'en suis pas un) pour les compléter et les rectifier.

La première est de juin 1894 : « Le mot de saint Paul : *Videmus nunc per spéculum in aenigmate* serait la lucarne pour plonger dans le vrai *Gouffre*, qui est l'âme humaine. L'épouvantable immensité des abîmes du ciel est une illusion, un reflet extérieur de nos propres abîmes, aperçus dans un miroir. Il s'agit de retourner notre œil en dedans et de pratiquer une astrologie sublime dans l'infini de nos cœurs, pour lesquels Dieu a voulu mourir… Si nous voyons la Voie lactée, c'est qu'elle existe *véritablement* dans notre âme. »

La seconde est de novembre de la même année : « Rappel d'une de mes idées les plus anciennes. Le tsar est le chef et le père spirituel de cent cinquante millions d'hommes. Responsabilité effroyable qui n'est qu'apparente. Peut-être n'a-t-il réellement à sa charge, devant Dieu, que deux ou trois êtres humains, et, si les pauvres de son empire sont opprimés durant son règne, si des catastrophes immenses doivent résulter de ce règne, qui sait si le domestique chargé de cirer ses bottes n'en est pas le vrai, le seul comptable ? Dans les mystérieux arrangements de la Profondeur, qui donc est tsar, qui donc est roi, et qui pourrait se flatter de n'être pas un domestique ? »

La troisième est extraite d'une lettre écrite en décembre : « Tout n'est que symbole, même la douleur la plus déchirante. Nous sommes des dormants qui crient dans leur sommeil. Nous ne pouvons jamais savoir si telle chose qui nous afflige n'est pas le principe secret de notre joie ultérieure. Nous voyons actuellement, comme dit saint Paul, *per speculum in aenigmate,* à la lettre : « en énigme, par le moyen d'un miroir », et nous ne pouvons pas voir autrement, avant la venue de celui qui est tout en feu et qui doit nous enseigner toutes choses. »

La quatrième est de mai 1904 : « *Per speculum in aenigmate*, dit saint Paul. Nous voyons toutes choses à l'envers. Quand nous croyons donner, nous recevons, etc. « Alors, me dit une chère âme dans l'angoisse, c'est nous qui sommes au ciel et c'est Dieu qui souffre sur la terre. »

La cinquième est de mai 1908 : « Idée effrayante de Jeanne à propos du texte *Per speculum in aenigmate* : les plaisirs de ce monde pourraient bien être les supplices de l'enfer vus *à l'envers* dans un miroir. »

La sixième est de 1912. On la trouve à chacune des pages de l'*Âme de Napoléon ;* ce livre a pour objet de déchiffrer le symbole *Napoléon*, en y voyant l'annonce d'un autre héros, homme et symbole lui aussi, qui demeure

caché dans le futur. Qu'il me suffise de citer deux passages. L'un : « Chaque homme est sur terre pour signifier quelque chose qu'il ignore et réaliser ainsi une parcelle ou une montagne des matériaux invisibles dont sera bâtie la Cité de Dieu. » L'autre : « Il n'y a pas un être humain capable de dire ce qu'il est, avec certitude. Nul ne sait ce qu'il est venu faire en ce monde, à quoi correspondent ses actes, ses sentiments, ses pensées…, ni quel est son nom véritable, son impérissable Nom dans le registre de la Lumière… L'Histoire est comme un immense texte liturgique où les iotas et les points valent autant que des versets ou des chapitres entiers, mais l'importance des uns et des autres est indéterminable et profondément cachée. »

Le lecteur ne verra peut-être dans les paragraphes qui précèdent que des idées purement gratuites de Léon Bloy. Il ne s'est jamais soucié, que je sache, de raisonner ces idées. J'ose pour ma part les juger plausibles, et peut-être inévitables au sein de la doctrine chrétienne. Bloy, je le répète, n'a fait qu'appliquer à la Création entière la méthode que les cabalistes juifs ont appliquée à l'Écriture. Ils ont pensé que le texte d'une œuvre dictée par l'Esprit-Saint était un texte absolu, que la part du hasard dans sa composition pouvait être évaluée à zéro. Partant de cette idée prodigieuse d'un livre impénétrable à la contingence, d'un livre qui est un engrenage de desseins infinis, ils ont été conduits à pratiquer dans l'Écriture des permutations de mots, à additionner la valeur numérique des lettres, à tenir compte de leur forme, à observer les minuscules et les majuscules, à rechercher des acrostiches et des anagrammes, et à d'autres subtilités exégétiques dont il est aisé de se moquer. Leur justification est que rien ne peut être contingent dans l'œuvre d'une intelligence infinie[84]. Léon Bloy attribue ce caractère hiéroglyphique – ce caractère d'écriture divine, de cryptographie angélique – à tous les instants et à tous les êtres du monde. Le superstitieux croit pénétrer cette écriture constitutive :

treize commensaux figurent le symbole de la mort ; une opale jaune, celui du malheur.

Il est douteux que le monde ait un sens ; il est plus douteux encore qu'il en ait deux ou trois, observera l'incrédule. Je l'entends bien ainsi ; mais je tiens que le monde hiéroglyphique postulé par Bloy est celui qui convient le mieux à la dignité du Dieu intellectuel des théologiens.

Personne ne sait qui il est, a affirmé Léon Bloy. Nul mieux que lui n'illustre cette intime ignorance. Il croyait être un catholique rigoureux, et il fut un continuateur des cabalistes, un frère secret de Swedenborg et de Blake : des hérésiarques.

DEUX LIVRES

Le dernier livre de Wells – *Guide to the New World. A Handbook of Constructive World Révolution* – risque de passer, à première vue, pour une simple encyclopédie d'injures. Dans ces pages fort lisibles, l'auteur dénonce le Führer, « qui glapit comme un lapin qu'on écrase » ; Goering, « destructeur de villes qui, le lendemain, balayent les éclats de vitres et reprennent les tâches de la veille » ; Eden, « le veuf inconsolable et congénital de la Société des Nations » ; Joseph Staline, qui continue à revendiquer dans un dialecte irréel la dictature du prolétariat, « quoique nul ne sache ce qu'est le prolétariat ni où et comment il dicte sa loi » ; l'« absurde Ironside » ; les généraux de l'armée française, « vaincus par la conscience de leur incapacité, par des tanks fabriqués en Tchécoslovaquie, par des cris et des rumeurs radiotéléphoniques et par quelques messagers à bicyclette » ; l'« évidente volonté de défaite » (*will for defeat)* de l'aristocratie britannique ; l'Irlande du Sud, « bâtisse populeuse exhalant la rancœur » ; le ministre anglais des Affaires étrangères, « qui semble n'épargner aucun effort pour que l'Allemagne gagne la guerre qu'elle a déjà perdue » ; Sir Emmanuel Hoare, « mentalement et moralement bête » ; les Nord-Américains et les Anglais « qui ont trahi en Espagne la cause de la liberté » ; ceux qui pensent que cette guerre « est une guerre d'idéologies » et non une forme criminelle du « désordre actuel » ; les naïfs qui supposent qu'il suffit d'exorciser ou de détruire les

démons Goering et Hitler pour que le monde devienne un paradis.

J'ai assemblé ici quelques-unes des invectives de Wells : elles ne sont pas littérairement remarquables ; certaines me semblent injustes, mais démontrent l'impartialité de ses haines ou de son indignation. Elles démontrent en même temps la liberté dont jouissent les écrivains en Angleterre aux heures décisives d'une bataille. Ce qui importe plus que ces colériques épigrammes dont je n'ai cité qu'une partie et dont il sera aisé de tripler ou de quadrupler le nombre c'est la doctrine contenue dans ce manuel révolutionnaire. On peut le résumer dans celle précise alternative : ou bien l'Angleterre identifie sa cause à celle d'une révolution générale, d'une fédération du monde entier, ou bien la victoire est inaccessible autant qu'inutile. Le chapitre XII (pp. 48-54) fixe les bases du monde nouveau. Les trois derniers chapitres discutent quelques problèmes moins importants.

Ce qui est à peine croyable c'est que Wells n'est pas nazi. Je dis que c'est à peine croyable parce que presque tous mes contemporains le sont, bien qu'ils le nient ou l'ignorent. Depuis 1925, il n'est pas de publiciste qui n'estime que le fait inévitable et banal d'être né dans un pays déterminé et d'appartenir à telle race, ou à tel mélange de races, soit un singulier privilège et un talisman suffisant. Ceux qui plaident pour la démocratie, convaincus d'être très différents de Goebbels, demandent instamment à leur lecteur, en employant le vocabulaire même de l'adversaire, d'écouter les battements d'un cœur qui recueille les intimes commandements du sang et de la terre. Je me rappelle certaines discussions indéchiffrables au temps de la guerre civile d'Espagne. Les uns se proclamaient républicains, les autres nationalistes, d'autres marxistes ; tous parlaient, dans un langage de *Gauleiter*, de la Race et du Peuple. Même les adeptes de la faucille et du marteau se révélaient racistes… Je me souviens aussi avec

quelque stupeur de certaine assemblée convoquée pour confondre l'antisémitisme. Plusieurs raisons m'empêchent d'être antisémite ; la principale est que la différence entre Juifs et non-juifs me semble insignifiante, parfois même illusoire ou imperceptible. Personne, ce jour-là, ne consentit à être de mon avis ; tous jurèrent qu'un Juif allemand diffère immensément d'un Allemand. En vain leur rappelai-je qu'Adolf Hitler ne disait pas autre chose ; en vain insinuai-je qu'une assemblée contre le racisme ne doit pas tolérer la théorie d'une Race Élue ; en vain invoquai-je la sage déclaration de Mark Twain : « Je ne demande pas à quelle race un homme appartient ; il suffit que ce soit un être humain ; ce ne peut rien être de pire » (*The man that corrupted Hadleyburg*, p. 204).

Dans son livre, comme dans d'autres ouvrages tels que *The fate of homo sapiens* (1939), *The common sense of war and peace* (1940), Wells nous exhorte à nous rappeler notre humanité essentielle et à refouler nos misérables différences, si pathétiques ou pittoresques qu'elles soient. Une telle exigence n'est, en vérité, nullement exorbitante : elle se borne à réclamer des États, pour leur meilleure coexistence, ce qu'une élémentaire politesse réclame des individus. « Nul homme sain d'esprit, déclare Wells, ne pense que les hommes de Grande-Bretagne forment un peuple élu, une espèce plus noble de nazis, qui disputent aux Allemands l'hégémonie du monde. Ils sont le front de bataille de l'humanité ; sinon, ils ne sont rien. C'est ce devoir qui est leur privilège. »

Let the People Think est le titre d'un choix d'essais de Bertrand Russell. Dans le livre dont j'ai esquissé un commentaire, Wells nous invite à repenser l'histoire du monde sans préférences géographiques, économiques ou ethniques ; Russell aussi nous donne des conseils d'universalité. Dans le troisième article, intitulé *Free thought and official propaganda*, il propose que les écoles primaires enseignent l'art de lire les journaux avec

incrédulité. Cette discipline socratique ne serait pas, à mon avis, dénuée d'utilité. Parmi les gens de ma connaissance, fort peu en connaissent même le premier mot. Ils se laissent séduire par des artifices de typographie ou de syntaxe ; ils pensent qu'un événement a eu lieu parce qu'il est imprimé en grandes lettres noires ; ils confondent la vérité et la dimension typographique ; ils ne veulent pas comprendre que l'affirmation selon laquelle *toutes les tentatives de l'agresseur pour avancer au delà de B ont échoué après une lutte sanglante*, n'est qu'un euphémisme pour admettre la perte de B. Pis encore : ils pratiquent une sorte de magie, ils pensent qu'exprimer une crainte, c'est collaborer avec l'ennemi… Russell propose que l'État essaye d'immuniser les hommes contre ces superstitions et ces sophismes. Il suggère, par exemple, que les élèves étudient les dernières défaites de Napoléon, dans les bulletins du *Moniteur*, qui chantent ostensiblement victoire. Il imagine des dissertations ainsi conçues : après avoir étudié dans des textes anglais l'histoire des guerres franco-anglaises, récrire cette histoire du point de vue français. Nos « nationalistes » pratiquent déjà cette méthode paradoxale : ils enseignent l'histoire argentine d'un point de vue espagnol, quand ce n'est pas d'un point de vue quichua ou querandi.

Parmi les autres articles, celui qui porte le titre de *Généalogie du fascisme* n'est pas le moins judicieux. L'auteur commence par faire observer qu'en politique, les faits ont leur source dans des spéculations qui leur sont bien antérieures, et qu'entre le moment où une doctrine se répand et celui où elle reçoit son application, il s'écoule généralement un très long intervalle de temps. C'est vrai : l'« actualité brûlante » qui nous exaspère ou nous exalte, et qui fréquemment nous anéantit, n'est qu'une réverbération imparfaite de discussions déjà vieilles. Hitler, monstre fécond en armées visibles et en espions cachés, fait pléonasme avec Carlyle (1795-1881) et même avec J. G.

Fichte (1762-1814) ; Lénine est une transcription de Karl Marx. Il en résulte que le véritable intellectuel repousse les débats qui ont trait aux événements contemporains ; la réalité est toujours anachronique.

Russell impute à Fichte et à Carlyle la théorie du fascisme. Le premier, dans la quatrième et la cinquième des célèbres *Reden an die Deutsche Nation* fonde la supériorité du peuple allemand sur le fait qu'il a possédé sans interruption une langue pure. Cette raison est d'une fausseté à peu près inépuisable ; nous pouvons admettre qu'il n'y a pas sur terre une seule langue pure (même si les mots l'étaient, les représentations ne le seraient pas ; même si les puristes disaient *deporte*, ils se représenteraient *sport*[85] *) ;* nous pouvons nous rappeler que l'allemand est moins « pur » que le basque ou le hottentot ; nous pouvons demander pour quel motif une langue sans mélange est préférable… La contribution de Carlyle est plus complexe et plus éloquente. En 1843, il écrivit que la démocratie n'est que le désespoir de ne pas trouver des héros pour nous gouverner. En 1870 il acclama la victoire de la « patiente, noble, profonde, solide et pieuse Allemagne » sur la « France fanfaronne, vaniteuse, gesticulante, querelleuse, remuante, hypersensible » (*Miscellanies*, t. VII, p. 251). Il fit l'éloge du Moyen-Âge, condamna les outres gonflées de vent du parlementarisme, exalta la mémoire du dieu Thor, de Guillaume le Bâtard, de Knox, de Cromwell, de Frédéric II, du taciturne Docteur Francia et de Napoléon, souhaita un monde qui ne fût pas « le chaos agrémenté d'urnes électorales », eut en haine l'abolition de l'esclavage, proposa la transformation des statues, ces « horribles solécismes de bronze », en d'utiles baignoires de bronze, loua la peine de mort, se réjouit qu'il y eût une caserne dans chaque village, flatta – et inventa – la Race Teutonne. Ceux qui souhaiteraient lire encore d'autres imprécations ou d'autres apothéoses peuvent

consulter *Past and Present* (1843) et les *Latter-day Pamphlets* qui datent de 1850.

Bertrand Russell conclut : « Dans une certaine mesure, il est permis d'affirmer que l'ambiance qui régnait au début du XVIIIe siècle était rationnelle, et que celle de notre époque est antirationnelle. » Je supprimerais quant à moi la timide locution qui est placée en tête de la phrase.

NOTE SUR LE 23 AOÛT 1944

Cette populeuse journée[86] me procura trois sujets d’étonnement hétérogènes : le degré de bonheur *physique* que j’éprouvai quand on m’annonça la libération de Paris ; la découverte qu’une émotion collective peut ne pas être ignoble ; l’énigmatique et notoire enthousiasme d’un grand nombre de partisans de Hitler. Je sais que chercher à comprendre cet enthousiasme, c’est courir le risque de ressembler à ces hydrographes futiles qui recherchaient pourquoi un seul rubis suffit à arrêter le cours d’un fleuve ; beaucoup m’accuseront d’enquêter sur un fait chimérique. Ce fait s’est pourtant produit et des milliers de personnes à Buenos-Aires peuvent l’attester.

Dès le début, je compris qu’il était inutile d’interroger les intéressés eux-mêmes. Ces hommes versatiles, à force de pratiquer l’incohérence, ont fini par oublier totalement que l’incohérence a besoin de se justifier : ils vénèrent la race germanique, mais abominent l’Amérique « saxonne » ; ils condamnent les clauses de Versailles, mais ont applaudi aux prodiges du *Blitzkrieg* ; ils sont antisémites, mais professent une religion d’origine juive ; ils bénissent la guerre sous-marine, mais réprouvent avec vigueur les pirateries britanniques ; ils dénoncent l’impérialisme, mais défendent et accréditent la thèse de l’espace vital ; ils idolâtrent San Martin, mais pensent que l’indépendance de l’Amérique fut une erreur ; ils appliquent aux actes de l’Angleterre la

norme de Jésus, mais aux actes de l'Allemagne celle de Zarathoustra.

Je réfléchis également que toute incertitude est préférable à un dialogue avec ces frères du chaos, que la répétition indéfinie de l'intéressante formule : « Je suis Argentin » dispense d'honneur et d'humanité. En outre, Freud n'a-t-il pas établi, et Walt Whitman n'a-t-il pas pressenti que les hommes sont faiblement informés des mobiles profonds de leur conduite ? Peut-être, me dis-je, la magie des symboles *Paris* et *libération* est-elle si puissante que les partisans de Hitler ont oublié qu'ils signifient une défaite de ses armes. Lassé, je pris le parti d'admettre que l'amour de la nouveauté, la peur et la simple adhésion à la réalité étaient des explications vraisemblables de ce mystère.

Quelques nuits plus tard, un livre et un souvenir firent la lumière dans mon esprit. Le livre était le *Man and Superman* de Shaw ; le passage auquel je fais allusion est celui qui contient le songe métaphysique de John Tanner : il y est affirmé que l'horreur de l'Enfer réside dans son irréalité ; cette doctrine peut se comparer à celle d'un autre Irlandais, Scot Érigène, qui nia l'existence substantielle du péché et du mal et déclara que toutes les créatures, même le Diable, retourneront à Dieu. Quant au souvenir, c'est celui de cet autre jour, envers parfait et détesté du 23 août : le 14 juin 1940. Un germanophile, dont je ne veux pas me rappeler le nom, entra ce jour-là chez moi ; debout, depuis la porte, il annonça la vaste nouvelle : les armées nazies avaient occupé Paris. J'éprouvai un mélange de tristesse, de dégoût, de malaise. Quelque chose m'arrêta, que je ne pus comprendre : l'insolence de la joie n'expliquait ni la voix de stentor ni la brusquerie de l'annonce. Il y ajouta que ces mêmes armées entreraient bientôt à Londres. Toute opposition était inutile, rien ne pourrait arrêter leur victoire. Alors je compris qu'il était lui aussi atterré.

J'ignore si les faits que j'ai rapportés ont besoin d'être élucidés. Je crois pouvoir les interpréter comme suit. Pour les Européens et les Américains, il y a un ordre – un seul ordre – possible : celui qui autrefois porta le nom de Rome et qui est aujourd'hui la culture de l'Occident. Être nazi (jouer à la barbarie énergique, jouer à être un viking, un tartare, un conquérant du XVIe siècle, un gaucho, un Peau-Rouge) est, à la longue, une impossibilité mentale et morale.

Le nazisme souffre d'irréalité, comme les enfers d'Érigène. Il est inhabitable ; les hommes ne peuvent que mourir pour lui, mentir pour lui, tuer et ensanglanter pour lui. Personne, dans la solitude centrale de son moi, ne peut souhaiter qu'il triomphe. Je risque cette conjecture : *Hitler veut être battu.* Hitler, d'une manière aveugle, collabore avec les inévitables armées qui l'anéantiront, comme les vautours de métal et l'hydre (qui ne devaient pas ignorer qu'ils étaient des monstres) collaboraient, mystérieusement, avec Hercule.

SUR LE *VATHEK* DE WILLIAM BECKFORD

Wilde attribue à Carlyle la plaisante supposition d’une biographie de Michel-Ange où ne figurerait aucune mention des œuvres de Michel-Ange. La réalité est si complexe, l’histoire si fragmentaire et si simplifiée, qu’un observateur omniscient pourrait rédiger un nombre indéfini, et presque infini, de biographies d’un homme, qui mettraient chacune en valeur un groupe de faits indépendant, et dont il nous faudrait lire un grand nombre avant de comprendre qu’il est question d’un personnage unique. Simplifions démesurément une vie : imaginons qu’elle se compose de treize mille faits. Une des biographies supposées enregistrerait la série 11, 22, 33… ; une autre la série 9, 13, 17, 21… ; une autre la série 3, 12, 21, 30, 39… Il n’est pas impossible de concevoir une histoire des rêves d’un homme ; une autre, des organes de son corps ; une autre, des tromperies qu’il a commises ; une autre, de tous les moments où il s’est représenté les pyramides ; une autre, de son commerce avec la nuit et avec les aurores. Ce que je dis peut paraître purement imaginaire, mais ne l’est pas, malheureusement. Personne ne se résigne à écrire la biographie littéraire d’un écrivain, la biographie militaire d’un soldat ; tous préfèrent la biographie généalogique, la biographie économique, la biographie psychiatrique, la biographie chirurgicale, la biographie topographique. Certaine vie de Poe a sept cents pages in-octavo ; l’auteur,

fasciné par les changements de domicile, arrive à peine à glisser une parenthèse en faveur du Maelstrom et de la cosmogonie d'*Eurêka.* Autre exemple : cette curieuse révélation, dans la préface d'une biographie de Bolivar : « Dans ce livre, il est aussi rarement question de batailles que dans celui que le même auteur a écrit sur Napoléon. » La plaisanterie de Carlyle prédisait notre littérature contemporaine : en 1943 le paradoxe serait une biographie de Michel-Ange qui tolérât la moindre mention des œuvres de Michel-Ange.

L'examen d'une récente biographie de William Beckford (1760-1844) m'a dicté ces remarques. William Beckford, de Fonthill, incarna un type suffisamment banal de millionnaire, grand seigneur, voyageur, bibliophile, constructeur de palais et libertin ; Chapman, son biographe, démêle, ou prétend démêler, le labyrinthe de sa vie, mais se dispense d'une analyse de *Vathek,* roman dont les dix premières pages ont fait toute la gloire de William Beckford.

J'ai confronté diverses critiques de *Vathek.* La préface que Mallarmé a rédigée pour son édition en 1876 est pleine de remarques heureuses (ainsi il fait observer que le roman commence sur la terrasse d'une tour d'où on peut lire le firmament, pour s'achever dans un souterrain enchanté), mais elle est écrite dans un dialecte étymologique du français, de lecture ingrate ou impossible. Belloc *(A conversation with an angel*, 1928) donne son opinion sur Beckford sans condescendre à argumenter ; il compare sa prose à celle de Voltaire, et le tient pour un des hommes les plus vils de son époque, *one of the vilest men of his time*. Le jugement le plus lucide est peut-être celui de Saintsbury, dans le onzième volume de la *Cambridge History of English Literature*.

Dans son essence la fable de *Vathek* est simple. Vathek (Haroun Benalmotassem Watiq Billah, neuvième calife abbasside) fait construire une tour babylonienne pour

déchiffrer les planètes. Elles lui prédisent une succession de prodiges, dont l'instrument sera un homme sans égal, qui viendra d'une terre inconnue. Un marchand arrive à la capitale de l'empire ; son visage est si atroce que les gardes qui le conduisent devant le calife avancent les yeux fermés. Le marchand vend un cimeterre au calife, puis disparaît. Sur la lame sont gravés de mystérieux caractères changeants qui déjouent la curiosité de Vathek. Un homme, qui ensuite disparaît lui aussi, les déchiffre ; un jour ils signifient : *Je suis la moindre merveille d'une région où tout est merveilleux et digne du plus grand prince de la terre* ; un autre jour : *Malheur à qui aspire témérairement à savoir ce qu'il devrait ignorer.* Le calife s'adonne aux arts magiques ; la voix du marchand, dans l'obscurité, lui propose d'abjurer la foi musulmane et d'adorer les puissances des ténèbres. S'il le fait, il aura accès au Palais du Feu Souterrain. Sous ses voûtes il pourra contempler les trésors que les astres lui ont promis, les talismans qui subjuguent le monde, les diadèmes des sultans préadamites et de Soleiman Bendaoud[{87}]. L'avide calife ne résiste plus ; le marchand exige de lui quarante sacrifices humains. De longues années sanglantes s'écoulent ; Vathek, l'âme noire d'abominations, arrive à une montagne déserte. La terre s'ouvre ; avec terreur et espérance, Vathek descend jusqu'au fond du monde. Une silencieuse et pale multitude d'êtres qui ne se regardent pas erre à travers les superbes galeries d'un palais sans fin. Le marchand ne lui a pas menti : le Palais du Feu Souterrain est plein de splendeurs et de talismans, mais c'est aussi l'Enfer. (Dans l'histoire, apparentée à celle-ci, du docteur Faust, et dans le grand nombre de légendes médiévales qui la préfigurèrent, l'Enfer est le châtiment du pécheur qui pactise avec les dieux du Mal ; dans celle-ci l'Enfer est à la fois le châtiment et la tentation.)

Saintsbury et Andrew Lang déclarent ou suggèrent que l'invention du Palais du Feu Souterrain est la plus grande

gloire de Beckford. J'affirme, quant à moi, qu'il s'agit du premier Enfer réellement atroce de la littérature[88]. Je risque ce paradoxe : le plus illustre des Avernes littéraires, le *dolente regno* de la *Divine Comédie* n'est pas un lieu atroce ; c'est un lieu où se passent des choses atroces. La distinction est valable.

Stevenson *(A chapter on dreams*) rapporte que dans les songes de son enfance il était poursuivi par une nuance abominable du gris brun ; Chesterton (*The man who was Thursday,* VI*)* imagine qu'aux confins occidentaux du monde existe peut-être un arbre qui est déjà plus, ou moins, qu'un arbre, et aux confins orientaux quelque chose, une tour, dont l'architecture à elle seule est perverse. Poë, dans le *Manuscrit dans une bouteille*, parle d'une mer australe où le volume du navire croît comme le corps vivant du marin ; Melville consacre plusieurs pages de *Moby Dick* à élucider l'horreur de l'insupportable couleur blanche de la baleine… J'ai prodigué les exemples ; peut-être eût-il suffi d'observer que l'Enfer dantesque est un agrandissement de l'idée de prison ; celui de Beckford, des tunnels d'un cauchemar. La *Divine Comédie* est le livre le plus justifiable et le plus solide de toutes les littératures ; *Vathek* est une pure curiosité, *the perfume and suppliance of a minute ;* je crois pourtant que *Vathek* annonce, ne fût-ce que de façon rudimentaire, les splendeurs sataniques de Thomas de Quincey et de Poe, de Charles Baudelaire et de Huysmans. Il existe en anglais une épithète intraduisible, *uncanny,* pour désigner l'horreur surnaturelle ; cette épithète (*unheimlich* en allemand) est applicable à certaines pages de *Vathek* ; je ne me souviens pas qu'elle le soit à aucun livre antérieur.

Chapman indique quelques livres qui ont influé sur Beckford : la *Bibliothèque Orientale*, de Barthélémy d'Herbelot ; les *Quatre Facardins*, d'Hamilton ; *La princesse de Babylone*, de Voltaire ; les *Mille et une Nuits*, de Galland, toujours dénigrées et toujours admirables. J'ajouterais à

cette liste les *Carceri d'invenzione*, de Piranesi : eaux-fortes louées par Beckford, qui représentent de puissants palais, en même temps labyrinthes inextricables. Beckford, au premier chapitre de *Vathek*, énumère cinq palais consacrés aux cinq sens ; Marino, dans l'*Adone,* avait déjà décrit cinq jardins analogues.

William Beckford n'eut besoin que de trois jours et deux nuits de l'hiver de 1782 pour rédiger la tragique histoire de son calife. Il l'écrivit en langue française ; Henley la traduisit en anglais en 1785. L'original est infidèle à la traduction ; Saintsbury observe que le français du XVIIIe siècle est moins apte que l'anglais à communiquer les « horreurs indéfinies » (l'expression est de Beckford) de cette histoire très singulière.

La version anglaise de Henley figure au volume 856 de l'*Everyman's Library* ; la maison d'éditions Perrin, de Paris, a publié le texte original, revu et préfacé par Mallarmé. Il est étrange que la laborieuse bibliographie de Chapman ignore cette révision et cette préface.

Buenos-Aires, 1943.

SUR *THE PURPLE LAND*

Ce premier roman de Hudson se rattache à une formule si ancienne qu'on peut presque y inclure l'*Odyssée ;* si élémentaire que le mot même de formule la déprécie et l'affaiblit subtilement. Le héros se met en marche et les aventures viennent à sa rencontre. C'est à ce genre nomade et hasardeux qu'appartiennent l'*Âne d'Or* et les fragments du *Satyricon*, *Pickwick* et *Don Quichotte*, le *Kim* de Lahore et le *Segundo Sombra* de San Antonio de Areco. Appeler ces fictions des romans picaresques me semble peu justifié : en premier lieu parce que l'adjectif « picaresque » a une signification mesquine, en second lieu parce que son application souffre des limites de lieu et de temps très précises (le XVIe siècle espagnol, le XVIIe). En outre le genre dont je parle est complexe. Le désordre, l'incohérence, la variété ne sont pas difficiles à réaliser, mais il faut qu'ils soient régis par un ordre secret, qui devienne graduellement apparent. J'ai cité quelques exemples illustres ; peut-être n'en est-il pas un qui ne présente d'évidents défauts. Cervantes met en scène deux types différents : un gentilhomme « sec et décharné », de taille élevée, ascétique, fou et emphatique ; un paysan bien en chair, petit, glouton, sage et leste en propos : cette opposition entre eux, à tel point symétrique et constante, finit par leur ôter toute réalité et par les réduire à n'être que des figures de cirque. (Au chapitre VII de *El Payador*, notre Lugones a déjà laissé deviner ce reproche.) Kipling

invente un Petit-Ami-de-Tout-le-Monde, le très indépendant Kim ; au bout de quelques chapitres, poussé par je ne sais quelle perversion patriotique, il lui fait jouer l'affreux rôle d'espion. (Dans son autobiographie littéraire, écrite environ trente-cinq ans plus tard, Kipling se montre impénitent, voire inconscient.) C'est sans animosité que je note ces taches et pour pouvoir juger avec la même sincérité *The Purple Land.*

Parmi les romans du genre dont j'ai parlé, les plus rudimentaires ne recherchent que la succession des aventures, la simple variété ; les sept voyages de Sinbad le Marin en sont peut-être le plus pur exemple. Le héros y joue le rôle de simple sujet, d'une façon aussi impersonnelle et passive que le lecteur. Dans d'autres, à peine plus complexes, la narration des événements est destinée à montrer le caractère du héros, parfois ses absurdités et ses manies : c'est le cas du *Quichotte*, dans sa première partie. Dans d'autres enfin, qui correspondent à une étape ultérieure, le mouvement est double, réciproque : le héros modifie les circonstances, et les circonstances modifient le caractère du héros. C'est le cas de la deuxième partie du *Quichotte*, du *Huckleberry Finn* de Mark Twain et de *The Purple Land.* Ici, l'histoire comporte en réalité deux sujets. L'un, visible : les aventures d'un jeune Anglais, Richard Lamb, en Uruguay. L'autre, plus profond, invisible : l'heureuse transformation de Lamb en *criollo*[89] sa conversion progressive à une morale sauvage qui rappelle quelque peu Rousseau et laisse prévoir Nietzsche. Ses *Wanderjahre* sont aussi des *Lehrjahre.* Hudson a éprouvé dans sa propre chair les rigueurs d'une vie à demi barbare et pastorale ; Rousseau et Nietzsche ne les ont connues qu'à travers les sédentaires volumes de l'*Histoire générale des Voyages* et les épopées homériques. Ceci ne veut pas dire que *The Purple Land* soit sans défaut. Le livre se ressent d'une erreur évidente, que l'on peut logiquement imputer aux hasards de l'improvisation, je veux dire la

complexité vaine et lassante de certaines aventures. Je pense à celles de la fin qui sont assez compliquées pour fatiguer l'attention du lecteur sans l'intéresser. Dans ces pénibles chapitres, Hudson semble ne pas comprendre que son livre est une succession pure et simple, presque au même degré que le *Satyricon* ou le *Buscón*, et il l'alourdit par des artifices inutiles. C'est là une erreur fort répandue : dans tous ses romans, Dickens se rend coupable de prolixités de ce genre.

Aucune des œuvres de la littérature *gauchesca* n'est peut-être supérieure à *The Purple Land.* Il serait déplorable que quelques étourderies topographiques et trois ou quatre erreurs ou erratas, tels que *Camelones* au lieu de *Canelones*, *Aria* au lieu de *Arias*, *Gumesinda* au lieu de *Gumersinda*, nous empêchent de voir cette vérité… *The Purple Land* est fondamentalement *criolla.* Le fait que l'auteur du livre soit un Anglais justifie certains éclaircissements qu'exige le lecteur, et qui seraient insolites dans la bouche d'un gaucho habitué à ces choses. Dans le trente et unième numéro de *Sur*, Ezequiel Martinez Estrada affirme : « Les choses de chez nous n'ont pas eu de poète, de peintre ou d'interprète comparable à Hudson et n'en auront jamais. Hernández n'est qu'un fragment de ce cosmorama de la vie argentine que Hudson a chanté, décrit et commenté… Dans les dernières pages de *The Purple Land*, par exemple, on trouve la justification philosophique la plus haute de l'Amérique face à la civilisation occidentale et aux valeurs de la culture universitaire. » Comme on le voit, Martínez Estrada a préféré, sans hésitation, l'ouvrage total de Hudson au plus célèbre des livres canoniques de notre littérature *gauchesca.* En tout cas, le domaine qu'embrasse *The Purple Land* est incomparablement plus vaste. Le *Martin Fierro* (malgré le projet de canonisation de Lugones) est, plutôt que la narration épique de nos origines – en 1872 ! – l'autobiographie d'un gaucho prompt au couteau, faussée par des fanfaronnades et des plaintes

qui annoncent presque le tango. Chez Ascasubi il y a des traits plus vivants, plus de joie, plus de courage, mais tout cela est morcelé et caché au long de trois tomes, tout en épisodes accessoires, de quatre cents pages chacun. *Don Segundo Sombra*, malgré la vérité des dialogues, est gâté par le désir de magnifier les tâches les plus innocentes. Nul n'ignore que le narrateur est un gaucho, ce qui fait paraître encore moins justifié ce gigantisme théâtral, qui transforme la conduite d'un troupeau en une fonction guerrière. Güiraldes enfle la voix pour parler des travaux quotidiens des champs ; Hudson, comme Ascasubi, comme Hernandez, comme Eduardo Gutiérrez, raconte avec le plus grand naturel des événements parfois atroces.

On fera observer que dans *The Purple Land*, le gaucho ne figure que d'une façon accessoire, secondaire. Tant mieux pour la vérité du portrait, pourrait-on répondre. Le gaucho est un homme taciturne ; le gaucho ignore ou méprise les délices complexes de la mémoire ou de l'introspection ; le montrer s'adonnant à une autobiographie effusive, c'est déjà le déformer.

Autre réussite de Hudson, d'ordre géographique : né dans la province de Buenos-Aires, dans le cercle magique de la pampa, il choisit cependant la terre pourpre où la *montonera* usa ses premières et ses dernières lances : l'État Oriental[90]. La littérature argentine favorise les gauchos de la province de Buenos-Aires ; le motif paradoxal de cette primauté est l'existence d'une grande ville, de Buenos-Aires, patrie de célèbres écrivains *gauchescos.* Si au lieu d'interroger la littérature nous nous en tenons à l'histoire, nous constaterons que ces gauchos tant célébrés ont exercé une faible influence sur le destin de leur province, une influence nulle sur celui de leur pays. L'instrument caractéristique de la guerre gaucha, la *montonera,* ne fait à Buenos-Aires que des apparitions sporadiques. Le commandement appartient à la ville, aux chefs de la ville. C'est à peine si quelque individu, *Hormiga*

Negra dans les documents judiciaires, Martin Fierro dans la littérature, acquiert, en se mettant au ban de la loi, une certaine notoriété policière…

J'ai dit que Hudson choisit pour les courses de son héros les collines de l'Uruguay. Ce choix opportun lui permet d'agrémenter le destin de Richard Lamb des hasards variés de la guerre, qui favorisent les rencontres de l'amour vagabond. Macaulay, dans son article sur Bunyan, s'étonne que les imaginations d'un homme deviennent, avec le temps, les souvenirs personnels d'une foule d'autres hommes. Celles de Hudson demeurent fixées dans la mémoire : les balles britanniques retentissant dans la nuit de Paysandú ; le gaucho absorbé en lui-même qui fume avec volupté le tabac noir, avant la bataille ; la fille qui se donne à un étranger, sur la rive secrète d'une rivière.

Reprenant une phrase de Boswell et l'améliorant jusqu'à la rendre parfaite, Hudson raconte qu'il entreprit souvent, au cours de son existence, l'étude de la métaphysique, mais que le bonheur l'interrompit toujours. La phrase (une des plus mémorables que le commerce des lettres m'ait données à connaître) est caractéristique de l'homme et du livre. Malgré le sang brusquement répandu et les séparations, *The Purple Land* est un des rares livres heureux qui soient au monde. (Un autre livre, également américain, également plein d'une saveur presque paradisiaque est le *Huckleberry Finn* de Mark Twain.) Je ne songe pas au chaotique débat qui oppose pessimistes et optimistes ; je ne songe pas au bonheur doctrinaire que s'imposa inexorablement le pathétique Whitman ; je songe à la constitution heureuse de Richard Lamb, à l'hospitalité avec laquelle il savait accueillir toutes les vicissitudes de l'être, favorables ou sinistres.

Une dernière remarque. Il est peut-être sans importance que l'on perçoive ou non les nuances *criollas* ; mais le fait est que nul parmi les étrangers (et les Espagnols assurément aussi peu que les autres) n'est capable de saisir

ces nuances, si ce n’est l’Anglais. Miller, Robertson, Burton, Cunninghame, Graham, Hudson.

Buenos-Aires, 1941

DE QUELQU’UN A PERSONNE

Au commencement, Dieu est un pluriel (Élohim), pluriel de majesté selon certains, selon d’autres de plénitude, où l’on a cru noter soit l’écho de croyances polythéistes antérieures, soit une prémonition de la doctrine, affirmée à Nicée, selon laquelle Dieu est à la fois Un et Trois. Élohim régit le singulier des verbes ; le premier verset de la Loi dit littéralement : *Au commencement les Dieux fit le ciel et la terre*. En dépit du vague que le pluriel suggère, Élohim est un être concret ; il se nomme Jéhovah Dieu, et nous lisons qu’il se promenait dans le jardin au souffle du jour, ou, comme disent les versions anglaises, *in the cool of the day*. Des traits humains le définissent ; on lit dans un passage de l’Écriture : « Jéhovah se repentit d’avoir fait l’homme sur la terre, et il le regretta dans son cœur », et ailleurs : « Parce que moi, Jéhovah ton Dieu, je suis un Dieu jaloux », ou encore : « J’ai parlé dans le feu de ma colère. » Le sujet de ce genre de phrases est indiscutablement Quelqu’un, Quelqu’un de corporel dont les traits, au cours des siècles, s’agrandiront démesurément et se perdront. Ses titres varient : Fort de Jacob, Pierre d’Israël, Je suis Celui qui suis, Dieu des Armées, Roi des Rois. Ce dernier titre, qui a certainement inspiré par opposition à Grégoire le Grand son Esclave des Esclaves de Dieu, est dans le texte original un superlatif du mot roi : « C’est une particularité de la langue hébraïque, dit Fray Luis de León, de redoubler ainsi certains mots, quand elle veut enchérir sur quelque chose,

en bien ou en mal. De sorte que *Cantique des cantiques* est une tournure équivalente à notre castillan *Cantar entre cantares*, ou *Es hombre entre hombres,* c'est un homme entre les hommes, c'est-à-dire un homme insigne et éminent entre tous et plus excellent que beaucoup d'autres. » Dans les premiers siècles de notre ère, les théologiens mettent en crédit le préfixe *omni*-, auparavant réservé aux épithètes de la nature ou de Jupiter ; alors se propagent les mots *omnipotent*, *omniprésent*, *omniscient*, qui font de Dieu un respectueux chaos de superlatifs non imaginables. Cette nomenclature, comme les autres, semble limiter la divinité ; à la fin du Ve siècle, l'auteur caché du *Corpus Dionysiacum* déclare qu'aucun prédicat affirmatif ne convient à Dieu. On ne peut rien affirmer de lui ; on peut tout nier. Schopenhauer note sèchement : « Cette théologie est la seule vraie, mais elle est sans contenu. » Rédigés en grec, les traités et les lettres qui forment le *Corpus Dionysiacum* trouvent au IXe siècle un lecteur qui les traduit en latin : Johannes Eriugena ou Scotus, c'est-à-dire Jean l'irlandais, dont le nom dans l'histoire est Scot Érigène, autrement dit Irlandais Irlandais. Celui-ci formule une doctrine de caractère panthéiste : les choses particulières sont des théophanies (révélations ou apparitions du divin) ; derrière se trouve Dieu, qui est l'unique réalité, « mais qui ne sait ce qu'il est, parce qu'il n'est pas quelque chose, et qu'il est incompréhensible à lui-même et à toute intelligence ». Il n'est pas sage, il est plus que sage ; il n'est pas bon, il est plus que bon ; il déborde et exclut, insondablement, tous les attributs. Jean l'irlandais, pour le définir, a recours au mot *nihilum*, néant : Dieu est le néant primordial de la *creatio ex nihilo*, l'abîme où ont pris naissance les archétypes, puis les êtres concrets. Il n'est Rien ni Personne. Ceux qui l'ont ainsi conçu l'ont fait avec le sentiment que cela vaut davantage que d'être Quelque chose ou Quelqu'un. De façon analogue, Samkara enseigne

que les hommes, dans le sommeil profond, sont l'univers, sont Dieu.

L'évolution que je viens de décrire n'est certes pas fortuite. La magnification jusqu'au néant se produit ou tend à se produire dans tous les cultes ; nous l'observons, sans nulle équivoque, dans le cas de Shakespeare. Son contemporain Ben Jonson l'aime sans aller jusqu'à l'idolâtrie, *on this side Idolatry* ; Dryden le proclame l'Homère des poètes dramatiques d'Angleterre, mais admet qu'il est souvent insipide et ampoulé ; le XVIIIe siècle raisonneur essaie d'apprécier ses mérites et de reprendre ses fautes. Maurice Morgan, en 1774, affirme que le roi Lear et Falstaff ne sont que des modifications de l'esprit de leur inventeur ; au début du XIXe siècle, cette conception est rénovée par Coleridge pour qui Shakespeare n'est plus un homme, mais un équivalent littéraire du Dieu infini de Spinoza. « L'individu Shakespeare, écrit-il, fut une *natura naturata,* un effet ; toutefois l'universel, qui est en puissance dans le particulier, lui fut révélé, non par voie d'abstraction à partir d'une pluralité de cas, mais comme la substance capable d'une infinité de modifications, au nombre desquelles se trouvait, entre autres, son existence personnelle. » Hazlitt appuie ou corrobore : « Shakespeare ressemblait à tous les hommes, sauf en ceci, qu'il ressemblait à tous les hommes. Au fond de lui-même, il n'était rien, mais il était tout ce que sont les autres, ou tout ce qu'ils peuvent être. » Puis Hugo le compare à l'océan, qui est une pépinière de formes possibles{91}.

Être une chose, c'est – inexorablement – ne pas être toutes les autres choses ; l'intuition confuse de cette vérité a induit les hommes à imaginer que ne pas être est davantage qu'être quelque chose, qu'en quelque façon c'est être tout. Cette illusion se retrouve dans les paroles de ce roi légendaire de l'Indoustan, qui renonce au pouvoir et sort demander l'aumône dans la rue : « Désormais je n'ai pas de royaume, ou mon royaume est sans limites ;

désormais mon corps ne m’appartient pas, ou toute la terre m’appartient. » Schopenhauer a écrit que l’histoire est le songe interminable et perplexe des générations humaines ; dans le songe, il y a des formes qui se répètent, il n’y a peut-être rien d’autre que des formes : l’une d’elles est le processus que je viens de dénoncer.

Buenos-Aires, 1950.

LA FORME D’UNE LÉGENDE

Les gens répugnent à voir un vieillard, un malade ou un mort, et pourtant ils sont sujets à la mort, aux maladies et à la vieillesse. C’est cette réflexion, si l’on en croit le Bouddha, qui le poussa à abandonner sa maison et ses parents et à revêtir la robe jaune des ascètes. Ce témoignage figure dans un des livres canoniques ; un autre contient la parabole des cinq messagers secrets envoyés par les dieux : ces messagers sont un petit enfant, un vieillard courbé, un paralytique, un criminel dans les tortures et un mort ; ils nous avertissent que notre destin est de naître, décliner, tomber malades, subir un juste châtiment et mourir. Le Juge des Ombres (dans les mythologies de l’Hindoustan ce rôle est dévolu à Yama, parce qu’il fut le premier homme qui mourut) demande au pécheur s’il n’a pas vu les messagers ; le pécheur reconnaît qu’il les a vus, mais n’a pas déchiffré leur message ; les sbires l’enferment dans une maison pleine de feu. Peut-être le Bouddha n’a-t-il pas inventé cette parabole menaçante ; qu’il nous suffise de savoir qu’il en a fait usage (*Majjhimanikaya*, 130), mais sans l’avoir peut-être jamais appliquée à sa propre vie.

Il arrive que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale ; la légende la recrée sous une forme qui n’est qu’accidentellement fausse et qui lui permet de courir le monde, de bouche en bouche. Dans la parabole et dans la déclaration du Bouddha, figurent un vieillard, un malade et

un mort ; le temps a uni ces deux textes en un seul et a forgé, en les confondant, une histoire nouvelle.

Siddharta, le Bodhisattva, le pré-Bouddha, est fils d’un grand roi, Souddhodana, de la race du soleil. La nuit où il est conçu, sa mère rêve que dans son côté droit pénètre un éléphant couleur de neige à six défenses[{92}]. Les devins y voient l’annonce que son fils régnera sur le monde ou fera tourner la roue de la doctrine[{93}], et enseignera aux hommes comment se délivrer de la vie et de la mort. Le roi préfère que Siddharta obtienne la grandeur temporelle, et non éternelle, et il le tient enfermé dans un palais, d’où ont été écartées toutes les choses qui peuvent lui enseigner qu’il est corruptible. Vingt-neuf ans d’illusoire félicité s’écoulent de la sorte, consacrés aux jouissances des sens, mais Siddharta, un matin, sort dans sa voiture et voit avec stupeur un homme courbé, « dont les cheveux ne sont pas comme ceux des autres, dont le corps n’est pas comme celui des autres », qui s’appuie sur un bâton pour marcher et dont la chair tremble. Il demande quel est cet homme ; le cocher lui explique que c’est un vieillard, et que tous les hommes de la terre seront comme lui. Siddharta, inquiet, donne l’ordre de rentrer immédiatement, mais lors d’une autre sortie il voit un homme dévoré de fièvre, plein de lèpre et d’ulcères ; le cocher explique que c’est un malade et que nul n’est exempt de ce péril. Une autre fois il voit un homme qu’on transporte dans un cercueil : cet homme immobile, lui explique-t-on, est un mort, et mourir est la loi de quiconque naît. Dans une autre sortie, la dernière, il voit un moine des ordres mendiants, qui ne désire ni vivre ni mourir. La paix est sur son visage ; Siddharta a trouvé la voie.

Hardy (*Der Buddhismus nach älteren Pali-Werken*) a admiré la couleur de cette légende ; un indologue contemporain, A. Foucher, dont le ton de raillerie n’est pas toujours intelligent, ni poli, écrit qu’une fois admise l’ignorance préalable du Bouddha, l’histoire ne manque ni

de gradation dramatique, ni de valeur philosophique. Au début du Ve siècle de notre ère, le moine Fa-Hien fit un voyage dans le royaume de l'Hindoustan, recherchant des livres sacrés, et vit les ruines de la ville de Kapilavastou et quatre statues érigées par Asoka au nord, au sud, à l'est et à l'ouest des murailles pour commémorer les rencontres. Au début du VIIe siècle un moine chrétien rédigea le roman qui a pour titre *Barlaam et Josaphat* ; Josaphat (Joasaph, Bodhisattva) est fils d'un roi de l'Inde ; les astrologues prédisent qu'il régnera sur un plus grand royaume, qui est celui du ciel ; le roi l'enferme dans un palais, mais Josaphat découvre la malheureuse condition des hommes sous les espèces d'un aveugle, d'un lépreux et d'un moribond, et finalement est converti à la foi par l'ermite Barlaam. Cette version chrétienne de la légende fut traduite en plusieurs langues, y compris le hollandais et le latin ; sur les instances de Hakon Hakonarson, une *Barlaams saga* vit le jour en Islande, au milieu du XIIIe siècle. Le cardinal César Baronius a compris Josaphat dans son édition revue du Martyrologe romain (1585-1590) ; en 1615, Diego de Conto dénonça, dans sa suite des *Décades*, les analogies de la fausse légende indienne avec la véritable et pieuse histoire de saint Josaphat. Le lecteur trouvera tout cela, et bien d'autres choses, dans le premier volume des *Origenes de la novela*, de Menéndez y Pelayo.

La légende qui, dans les pays d'Occident, a abouti à la canonisation du Bouddha par Rome avait pourtant un défaut : les rencontres qu'elle suppose sont efficaces, mais incroyables. Quatre sorties de Siddharta et quatre figures didactiques, voilà qui n'est guère conforme aux habitudes du hasard. Moins attentifs à l'esthétique qu'à la conversion des gens, les docteurs ont voulu justifier cette anomalie ; Koeppen (*Die Religion des Buddha*, I, 82) note que, dans la dernière forme de la légende, le lépreux, le mort et le moine sont des simulacres que les divinités produisent pour instruire Siddharta. Ainsi, au troisième livre de l'épopée

sanscrite *Buddhacarita* il est dit que les dieux créèrent un mort, et qu'aucun homme ne le vit tandis qu'on l'emportait, sauf le cocher et le prince. Dans une biographie légendaire du XVI[e] siècle, les quatre apparitions sont quatre métamorphoses d'un dieu (Wieger, *Vies chinoises du Bouddha*, 37-41).

Le *Lalitavistara* était allé plus loin. De cette compilation de prose et de vers, écrite en un sanscrit impur, il est d'usage de parler avec quelque malignité ; l'histoire du Rédempteur s'y enfle jusqu'à l'oppression, jusqu'au vertige. Le Bouddha, entouré de douze mille moines et trente mille Bodhisattvas, révèle aux dieux le texte de l'œuvre ; du haut du quatrième ciel il a fixé l'époque, le continent, le royaume et la caste où il doit renaître pour mourir une dernière fois ; quatre-vingt mille timbales accompagnent les paroles de son discours et dans le corps de sa mère il y a la force de dix mille éléphants. Le Bouddha, dans l'étrange poème, dirige chaque étape de son destin ; il fait en sorte que les divinités projettent les quatre figures symboliques, et, quand il interroge le cocher, il sait déjà quelles sont ces figures et ce qu'elles signifient. Foucher ne voit là qu'un trait de servilité des auteurs, qui ne peuvent tolérer que le Bouddha ignore ce que sait un serviteur ; l'énigme, à mon sens, mérite une autre solution. Le Bouddha crée les images, puis demande à un tiers le sens qu'elles renferment. Théologiquement, on pourrait répondre : le livre est de l'école du Mahayana, qui enseigne que le Bouddha temporel est une émanation ou un reflet d'un Bouddha éternel ; celui du ciel ordonne les choses, celui de la terre les subit ou les exécute. (Notre siècle, avec une mythologie ou un vocabulaire différents, parle de l'inconscient). L'humanité du Fils, seconde personne de Dieu, a pu crier du haut de la croix : *Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?* Celle du Bouddha, de façon analogue, a pu s'effrayer des formes qu'avait créées sa propre divinité… Pour dénouer le problème, il n'est pas

besoin, au surplus, de telles subtilités dogmatiques ; il suffit de se souvenir que toutes les religions de l'Hindoustan, et en particulier le bouddhisme, enseignent que le monde est illusoire. *Minutieuse relation du jeu* (d'un Bouddha), tel est, selon Winternitz, le sens de *Lalitavistara* ; c'est un jeu ou un songe, pour le Malayana, que la vie du Bouddha sur la terre, qui n'est elle-même qu'un songe. Siddharta choisit sa nation et ses parents, Siddharta élabore quatre formes qui le combleront de stupeur, Siddharta ordonne qu'une autre forme explique le sens des premières ; tout cela est raisonnable si nous y voyons un songe de Siddharta. Mieux encore si nous y voyons un songe où figure Siddharta (comme y figurent le lépreux et le moine) et qui n'est songé par personne ; car, aux yeux du bouddhisme du Nord[{94}], le monde et les prosélytes et le Nirvana et la roue des transmigrations et le Bouddha sont également irréels. Personne ne s'éteint dans le Nirvana, lisons-nous dans un traité fameux, parce que l'extinction d'êtres sans mesure et sans nombre dans le Nirvana est comme la disparition d'une fantasmagorie qu'un sorcier crée par magie à un carrefour ; un autre passage dit que tout est pure vacuité, pur nom, y compris le livre qui l'affirme et l'homme qui le lit. Paradoxalement, les excès numériques du poème, loin d'augmenter le degré de réalité, le diminuent ; douze mille moines et deux mille Bodhisattvas sont moins concrets *qu'un* moine et *un* Bodhisattva. Les vastes formes et les vastes chiffres (le chapitre XII contient une série de vingt-trois mots qui indiquent l'unité suivie d'un nombre croissant de zéros, de 9 à 49, 51 et 53) sont de vastes et monstrueuses bulles d'air, emphase du néant. Ainsi la légende s'est crevassée d'irréalité ; d'abord les figures sont devenues fantastiques, puis le prince, et, avec le prince, toutes les générations et l'univers entier.

À la fin du XIXe siècle, Oscar Wilde a proposé une variante ; l'heureux prince meurt reclus dans son palais,

sans avoir découvert la douleur, mais son effigie posthume l’aperçoit du haut de son piédestal.

La chronologie de l’Hindoustan est incertaine ; mon érudition l’est beaucoup plus : Koeppen et Hermann Beckh sont peut-être aussi faillibles que le compilateur qui risque cette note ; je ne serais pas surpris que mon histoire de la légende fût légendaire, faite de vérité substantielle et d’erreurs accidentelles.

DES ALLÉGORIES AUX ROMANS

Pour nous tous, l’allégorie est une erreur esthétique. (Je voulais d’abord écrire « n’est qu’une erreur de l’esthétique », mais je me suis rendu compte que ma phrase contenait une allégorie.) À ma connaissance, le genre allégorique a été analysé par Schopenhauer (*Welt als Wille und Vorstellung*, I, 50), par De Quincey (*Writings*, XI, 198), par Francesco De Sanctis *(Storna della letteratura italiana*, VII*),* par Croce *(Estetica*, 39) et par Chesterton *(G. F. Watts*, 83) ; dans cet essai, je ne m’occuperai que des deux derniers. Croce nie l’art allégorique, Chesterton le défend ; je pense que la raison est du côté du premier, mais j’aimerais savoir comment une forme qui nous paraît injustifiable a pu jouir d’une faveur si grande.

Ce que dit Croce est d’une clarté cristalline ; qu’il me suffise de le traduire : « Si le symbole est conçu comme inséparable de l’intuition artistique, il est synonyme de cette intuition elle-même, qui a toujours un caractère idéal. Si le symbole est conçu comme séparable d’elle, si l’on peut exprimer d’un côté le symbole et d’un autre la chose symbolisée, on retombe dans l’erreur intellectualiste ; le prétendu symbole est l’exposé d’un concept abstrait, c’est une allégorie, c’est de la science, ou de l’art qui singe la science. Ceci dit, nous devons être justes avec l’allégorie et observer qu’en certains cas elle est inoffensive. On peut, de la *Jérusalem délivrée*, extraire n’importe quelle moralité ; de l’*Adonis* de Marino, poète de la volupté, la réflexion que

le plaisir déréglé aboutit à la douleur ; devant une statue, le sculpteur peut placer un écriteau disant que c'est la Clémence ou la Bonté. De telles allégories, ajoutées à une œuvre achevée, ne lui nuisent pas. Ce sont des expressions qui s'ajoutent du dehors à d'autres expressions. À la *Jérusalem* on ajoute une page en prose qui exprime une autre pensée du poète ; à l'*Adonis* un vers ou une strophe qui exprime ce que le poète veut faire entendre ; à la statue, le mot *clémence* ou le mot *bonté*. » À la page 222 de son livre *La poesia* (Bari, 1946), le ton est plus hostile : « L'allégorie n'est pas un mode direct d'expression spirituelle, c'est une sorte d'écriture ou de cryptographie. »

Croce n'admet pas de différence entre le contenu et la forme ; il y voit une seule et même chose. L'allégorie lui paraît monstrueuse parce qu'elle aspire à ramasser dans une seule forme deux contenus : l'un immédiat ou littéral (Dante, guidé par Virgile, arrive à Béatrice), l'autre figuratif (l'homme arrive finalement à la foi, guidé par la raison). Il juge que cette manière d'écrire comporte de laborieuses énigmes.

Chesterton, pour défendre l'allégorie, commence par nier que le langage épuise l'expression de la réalité. « L'homme sait qu'il y a dans l'âme des nuances plus déconcertantes, plus innombrables et plus anonymes que les couleurs d'une forêt automnale… Et pourtant il croit que ces nuances, et toutes les façons dont elles se fondent et se métamorphosent les unes dans les autres, peuvent être représentées avec précision par un mécanisme arbitraire de grognements et de glapissements. Il croit que de l'intérieur d'un agent de change sortent réellement des bruits qui suggèrent tous les mystères de la mémoire et toutes les agonies du désir. » Une fois le langage déclaré insuffisant, il y a place pour d'autres langages ; l'allégorie peut être l'un d'eux, comme l'architecture ou la musique. Elle est composée de mots, mais elle n'est pas un langage du langage, un signe d'autres signes. Béatrice, disons, n'est

pas un signe du mot foi ; elle est un signe de la vertu opérante et des illuminations secrètes que ce mot désigne. Un signe plus précis que le monosyllabe, plus riche et plus heureux.

Je ne sais pas très bien lequel des deux éminents antagonistes a raison ; je sais que l'art allégorique a passé, à certains moments, pour enchanteur (le labyrinthique *Roman de la Rose*, qui se perpétue dans deux cents manuscrits, a vingt-quatre mille vers), et qu'aujourd'hui il est insupportable. Par-dessus le marché, nous avons le sentiment qu'il est stupide et frivole. Ni Dante, qui a figuré l'histoire de sa passion dans la *Vita nuova*, ni le Romain Boèce, rédigeant dans la tour de Pavie, à l'ombre de l'épée de son bourreau, le *De consolatione*, n'auraient compris ce sentiment. Comment expliquer ce désaccord sans recourir à une pétition de principe touchant le changement des goûts ?

Coleridge observe que tous les hommes naissent aristotéliciens ou platoniciens. Les seconds considèrent les idées comme des réalités ; les premiers, comme des généralisations ; pour ceux-ci, le langage n'est rien d'autre qu'un système de symboles arbitraires ; pour ceux-là, c'est la carte de l'univers. Le platonicien sait que l'univers est, en quelque façon, un cosmos, un ordre ; cet ordre n'est peut-être, pour l'aristotélicien, qu'une erreur ou une fiction engendrée par notre connaissance incomplète. À travers les latitudes et les époques, les deux éternels antagonistes changent de dialecte et de nom : l'un est Parménide, Platon, Spinoza, Kant, Francis Bradley ; l'autre, Héraclite, Aristote, Locke, Hume, William James. Dans les difficiles écoles du Moyen-Âge, tous invoquent Aristote, maître de la raison humaine (Dante, *Convivio,* IV, 2), mais les nominalistes sont Aristote, tandis que les réalistes sont Platon. Georges-Henri Lewes a émis l'opinion que l'unique débat médiéval qui ait quelque valeur philosophique est celui du nominalisme et du réalisme ; le jugement est téméraire, mais il souligne

l'importance de cette controverse tenace, qu'une phrase de Porphyre, traduite et commentée par Boèce, provoqua au début du IXe siècle, qu'Anselme et Roscelin poursuivirent à la fin du XIe, et que Guillaume d'Occam ranima au XIVe.

Comme on peut le supposer, tant d'années multiplièrent à l'infini les positions intermédiaires et les distinguos ; on peut pourtant affirmer que pour le réalisme la réalité première est dans les universaux (Platon dirait les idées, les formes ; nous dirions les idées abstraites), et pour le nominalisme, dans les individus. L'histoire de la philosophie n'est pas un vain musée de distractions et de jeux verbaux ; selon toute vraisemblance, les deux thèses correspondent à deux manières de saisir la réalité. Maurice de Wulf écrit : « Le réalisme outré recueillit les premières adhésions. Le chroniqueur Heriman (XIe siècle) donne le nom d'*antiqui doctores* à ceux qui enseignent la dialectique *in re ;* Abélard en parle comme d'une *antiqua doctrina*, et jusqu'à la fin du XIIe siècle on appelle ses adversaires du nom de *moderni.* » Une thèse aujourd'hui inconcevable a paru évidente au IXe siècle, et s'est perpétuée en quelque façon jusqu'au XIVe. Le nominalisme, jadis innovation de quelques-uns, embrasse aujourd'hui tout le monde ; sa victoire est si vaste et si fondamentale que son nom est devenu inutile. Personne ne se déclare nominaliste parce que personne n'est autre chose. Essayons pourtant de comprendra que pour les hommes du Moyen-Âge, la vraie réalité était, non les hommes, mais l'humanité ; non les espèces, mais le genre ; non les genres, mais Dieu. De telles conceptions (dont la manifestation la plus claire est peut-être le quadruple système d'Érigène) ont engendré, selon moi, la littérature allégorique. Elle est une fable d'abstractions, comme le roman une fable d'individus. Les abstractions sont personnifiées ; c'est pourquoi toute allégorie a quelque chose d'un roman. Les individus que les romanciers proposent tendent à devenir des idées générales (Dupin est

la Raison, Don Segundo Sombra est le Gaucho) ; dans les romans il y a un élément allégorique.

Le passage de l'allégorie à la nouvelle, des espèces aux individus, du réalisme au nominalisme, a exigé quelques siècles, mais j'oserai suggérer une date idéale : ce jour de 1382 où Geoffrey Chaucer, qui peut-être ne se croyait pas nominaliste, voulut traduire en anglais le vers de Boccace *E con gli occulti ferri i Tradimenti* (« Et les Trahisons avec leurs fers cachés ») et le rendit ainsi : *The smyler with the Knyf utider the cloke* (« Celui qui sourit, avec le couteau sous la cape »). L'original est au VIIe livre de la *Théséide* ; la version anglaise, dans le *Knightes Tale.*

Buenos-Aires, 1949.

L’INNOCENCE DE LAYAMON

Legouis, dans le cas de Layamon, a bien vu le paradoxe ; le pathétique lui a peut-être échappé. Le début du *Brut*, rédigé au commencement du XIIIe siècle, à la troisième personne, consigne les événements de sa vie. Layamon écrit : « Il y eut dans le royaume un prêtre nommé Layamon ; il était fils de Leovenath, que Dieu garde en son paradis, et vivait à Ernley, dans une noble église sur les bords de la Severn, où il faisait bon vivre. L’idée lui vint de raconter les exploits des Anglais : comment ils s’appelaient, d’où ils venaient, et qui avait abordé en terre anglaise depuis le déluge. Layamon parcourut le royaume et se procura les nobles livres qui lui servirent de modèles. Il prit le livre anglais qu’écrivit Bède ; il en prit un autre en langue latine, ouvrage de saint Albin et de saint Augustin, qui apporta chez nous le baptême ; il en prit un troisième qu’il mit au milieu : c’était l’œuvre d’un ecclésiastique français nommé Wace, qui savait bien écrire, et qui l’offrit à la noble Éléonore, femme du grand roi Henri. Layamon ouvrit ces trois livres et en tourna les pages : il les regarda avec amour – que Dieu l’ait en sa miséricorde ! – et prit la plume entre ses doigts et écrivit sur un parchemin et mit en ordre les mots justes et fit des trois livres un seul. À présent Layamon, pour l’amour de Dieu tout-puissant, demande à ceux qui liront ce livre et apprendront les vérités qu’il enseigne, de prier pour l’âme de son père, qui l’a engendré, et pour l’âme de sa mère, qui l’a mis au monde, et pour son

âme, afin qu'elle soit meilleure. Amen. » Suivent trente mille vers irréguliers, qui racontent les batailles des Bretons, et particulièrement d'Arthur, contre les Pictes, les Norvégiens et les Saxons.

L'impression première – et dernière peut-être – que produit le début de Layamon est celle d'une infinie, d'une presque incroyable naïveté. Un trait puéril contribue à cette impression : le poète dit *Layamon*, et non *je ;* mais derrière les mots candides l'émotion est complexe. Non seulement la manière qu'il chante, mais le fait, quelque peu magique, de se voir lui-même la chanter, émeuvent Layamon ; ce dédoublement correspond au *Illo Virgilium me tempore* des Géorgiques ou à ce beau début *Ego ille qui quondam* que quelqu'un a ajouté à l'*Énéide*.

Selon une légende recueillie par Denys d'Halicarnasse et que Virgile a rendue fameuse, Rome fut fondée par des hommes de la souche d'Énée, Troyen qui dans l*'Iliade* se bat avec Achille ; semblablement une *Historia Regum Britanniae* qui date du début du XIIe siècle attribua la fondation de Londres *(Citie that some tyme cleped was New Troy)* à un arrière-petit-fils d'Énée nommé Brut, dont le nom se serait perpétué dans celui de Britannia. Brut est le premier roi de la chronique séculaire de Layamon ; d'autres le suivent, qui dans la littérature ultérieure ont connu les fortunes les plus diverses ; Hudibras, Lear, Gordobuc, Ferrex et Porrex, Lud, Cymbeline, Vortigern, Uter Pendragon (Uter Tête de Dragon) et Arthur de la Table Ronde, « roi qui fut et sera », selon sa mystérieuse épitaphe. Arthur reçoit une blessure mortelle dans sa dernière bataille, mais Merlin, qui dans le *Brut* n'est pas fils du Diable, mais d'un silencieux fantôme d'or que sa mère a aimé en songe, prophétise qu'il reviendra (comme Barberousse) quand son peuple aura besoin de lui. C'est en vain que lui font la guerre, par bandes désordonnées, les « chiens païens » de Hengest, les Saxons qui à partir du Ve siècle se répandirent à la surface de l'Angleterre.

On a dit que Layamon fut le premier des poètes anglais ; il serait plus juste et plus émouvant de voir en lui le dernier des poètes saxons. Les Saxons, convertis à la foi de Jésus, appliquèrent à cette nouvelle mythologie l'accent rude et les images militaires des épopées germaniques (les douze apôtres, dans un des poèmes de Cynewulf, résistent au choc des épées et sont adroits à jouer du bouclier ; dans l'Exode, les Israélites qui traversent la mer Rouge sont des Vikings) ; Layamon imposa cette même rigueur aux fictions courtoises et magiques de la *Matière de Bretagne.* Par son sujet, par une bonne part de son sujet, il est un des nombreux poètes du cycle breton, un collègue lointain de cet auteur inconnu qui révéla à Francesca de Rimini et à Paolo l'amour qu'ils éprouvaient sans le connaître ; par l'esprit, c'est un descendant en droite ligne de ces rapsodes saxons qui réservaient leurs mots heureux pour les descriptions de batailles, et qui en quatre siècles n'ont pas produit une seule strophe d'amour. Layamon a oublié les métaphores ancestrales : dans le *Brut* la mer n'est pas le chemin de la baleine, ni les flèches les vipères de la guerre, mais la vision du monde est la même. Comme Stevenson, comme Flaubert, comme tant d'hommes de lettres, le clerc sédentaire se complaît dans des violences verbales ; là où Wace avait écrit : « Ce jour-là les Bretons donnèrent la mort à Passent et au roi irlandais », Layamon amplifie : « Et Uter le Bon prononça, ces paroles : *Passent, tu n'iras pas plus loin ; voici Uter qui arrive à cheval !* Il le frappa à la tête, le renversa et lui mit l'épée dans la bouche (cet aliment était nouveau pour lui), et la pointe de l'épée s'enfonça dans la terre. Alors Uter dit : *Te voilà bien à présent, Irlandais ; toute l'Angleterre est à toi. Je la remets dans tes mains pour que tu restes vivre avec nous. Vois, elle est là ; maintenant tu l'auras pour toujours.* » Dans tout vers saxon il y a certains mots, deux dans la première moitié du vers, un dans la seconde, qui commencent par la même consonne ou par une voyelle : Layamon essaie d'observer cette vieille

loi métrique, mais les octosyllabes couplés de la *Geste des Bretons* de Wace – un des trois « nobles livres » – le distraient sans cesse par la tentation nouvelle de la rime, de sorte qu'après *brother* nous avons *other*, et *night* après *light…* La conquête normande se produisit au milieu du XIe siècle ; le *Brut* date des débuts du XIIIe ; mais le vocabulaire du poème est presque purement germanique ; il n'y a pas cinquante mots d'origine française dans trente mille vers. Voici un passage qui préfigure à peine la langue anglaise et présente d'évidentes affinités avec l'allemand :

An seothe ich cumen wulle
to mine Kineriche
and wunien mit Brutten
mid muchelere wanne.

Ce sont les dernières paroles d'Arthur ; le sens est : « Et puis j'irai dans mon royaume et je demeurerai parmi les Bretons avec grande joie. » Layamon chanta avec ferveur les anciennes batailles des Bretons contre les envahisseurs saxons, comme s'il n'avait pas été saxon, et comme si Bretons et Saxons n'avaient pas été, depuis la journée d'Hastings, conquis par les Normands. Le fait est singulier et permet diverses conjectures. Layamon, fils de Leovenath (Leofnoth), habita non loin du pays de Galles, rempart des Celtes et source (selon Gaston Paris) du mythe complexe d'Arthur ; sa mère a bien pu être bretonne. Cette conjecture vraisemblable, invérifiable, et des plus pauvres ; on pourrait aussi supposer que le poète était fils et petit-fils de Saxons, mais qu'au plus profond de lui le *jus soli* l'emporta sur le *jus sanguinis.* Ce n'est pas autrement qu'un Argentin dépourvu d'ascendance quérandi s'identifie d'ordinaire avec les Indiens qui défendaient son pays, non avec les Espagnols de Cabrera ou de Juan de Garay. Il est possible également que Layamon, consciemment ou non, ait voulu signifier par les Bretons du *Brut* des Saxons, et par

les Saxons des Normands. Les énigmes, le Bestiaire et les curieuses runes de Cynewulf prouvent que de tels exercices cryptographiques n'étaient pas étrangers à cette vieille littérature ; quelque chose me dit, pourtant, que cette spéculation est chimérique. Si Layamon avait pensé que les conquérants d'hier étaient les conquis d'aujourd'hui, et que les conquérants d'aujourd'hui pouvaient être les conquis de demain, il aurait eu recours, je crois, au symbole de la roue de la Fortune, qui est dans le *De Consolatione*, ou aux livres prophétiques de la Bible, non à la geste enchevêtrée d'Arthur.

La poésie épique avant lui avait pour sujet les travaux d'un héros ou la loyauté que les guerriers doivent à leur capitaine ; le vrai sujet du *Brut* est l'Angleterre. Layamon ne pouvait pas prévoir que deux siècles après sa mort ses allitérations seraient ridicules (*I can not geste* – *rum, ram, ruf* – *by lettre*, dit un personnage de Chaucer), et sa langue, un jargon rustique. Il ne pouvait soupçonner que des injures contre les Saxons de Hengest étaient les derniers mots de la langue saxonne, destinée à mourir pour renaître dans la langue anglaise. Selon le germaniste Ker, il connut à peine la littérature dont il avait reçu la tradition en héritage ; il ne sut rien des aventures de Widsith parmi les Perses ou les Hébreux, ni du combat de Beowulf au fond du marécage rouge. Il ne connut pas les grands vers qui devaient engendrer les siens ; peut-être ne les aurait-il pas compris. Son curieux isolement, sa solitude le rendent, aujourd'hui, pathétique. *Personne ne sait qui il est lui-même*, a affirmé Léon Bloy ; de cette intime ignorance il n'est pas de meilleur symbole que cet homme oublié, qui tint en abomination avec une vigueur saxonne son sang saxon, et qui fut le dernier poète saxon et ne le sut jamais.

INSCRIPTIONS{95}

« DREAMTIGERS »

Dans l’enfance j’ai pratiqué avec ferveur l’adoration du tigre ; non le tigre tacheté des îles flottantes du Paraná et du fouillis amazonique, mais le tigre rayé, asiatique, royal, que peuvent seuls affronter les hommes de guerre, du haut d’une forteresse sur un éléphant. Je m’attardais sans fin devant une des cages du Jardin zoologique ; si j’appréciais les vastes encyclopédies et les livres d’« histoire naturelle », c’était pour la splendeur de leurs tigres. (Je me souviens encore de ces images, moi qui ne peux me rappeler sans erreur le front ou le sourire d’une femme.) L’enfance passa, les tigres et la passion pour les tigres disparurent, mais ils persistent toujours dans mes rêves. Dans cette nappe profonde et chaotique ils continuent à prévaloir. Ainsi, dans mon sommeil, un rêve quelconque vient me distraire, et je sais aussitôt que c’est un rêve. C’est alors que l’idée me vient : « C’est un rêve, un pur divertissement de ma volonté, et puisque j’ai un pouvoir illimité, je vais produire un tigre. »

O incompétence ! jamais mes rêves ne savent engendrer le fauve désiré. Le tigre apparaît, certes, mais disséqué, ou bien débile, ou avec d’impures variations de forme, ou d’une taille inadmissible, ou trop fugace, ou tirant sur le chien ou l’oiseau.

DIALOGUE SUR UN DIALOGUE

A. – Distraits par une discussion sur l'immortalité, nous avions laissé tomber la nuit sans allumer la lampe. Nous ne voyions plus nos visages. Avec une indifférence et une douceur plus convaincantes que la ferveur, la voix de Macedonio Fernández[96] répétait que l'âme est immortelle. Il m'assurait que la mort du corps est tout à fait insignifiante, et que mourir est l'événement le plus nul qui puisse arriver à un homme. Je jouais avec le couteau de Macedonio ; je l'ouvrais et le fermais. Un accordéon voisin débitait à l'infini la *Cumparsita*[97], cette baliverne navrée que beaucoup de gens aiment, parce qu'on leur a fait croire qu'elle est ancienne… Je proposai à Macedonio de nous suicider, pour discuter tranquillement.

Z (moqueur). – Mais je soupçonne que finalement vous ne vous y êtes pas décidés.

A (déjà en pleine mystique). – Franchement, je ne me rappelle pas si nous nous sommes suicidés cette nuit-là.

LES ONGLES

De dociles chaussettes flattent durant le jour les doigts de mes pieds, des souliers de cuir clouté les fortifient, mais ils ne veulent pas le savoir. Rien ne les intéresse, que d'émettre des ongles : lamelles cornées, semi-transparentes et élastiques, pour se défendre, de qui ? Stupides et méfiants comme rien d'autre, ils ne cessent pas une seconde de préparer ce mince armement. Ils repoussent l'univers et l'extase pour continuer d'élaborer sans fin ces vaines pointes, que rognent soudain, et rognent encore, les brusques coups de ciseaux de Solingen. Après quatre-vingt-dix jours crépusculaires de réclusion prénatale ils ont mis

en marche cette unique industrie. Quand je serai gardé à la Recoleta[98], dans une maison de couleur cendreuse pourvue de fleurs sèches et de talismans, ils continueront leur travail obstiné, jusqu'à ce que la corruption les calme. Eux, et la barbe sur mon visage.

LES MIROIRS VOILÉS

L'Islam affirme qu'au jour sans appel du Jugement tout auteur de l'image d'une chose vivante ressuscitera avec ses œuvres, qu'on lui ordonnera de les animer, qu'il échouera et qu'il sera livré avec elles au feu du châtiment. J'ai connu étant enfant cette horreur de ce qui répète ou multiplie spectralement la réalité, mais je l'éprouvais devant les grands miroirs. Leur fonctionnement infaillible et continu, leur façon de poursuivre mes actes, leur pantomime cosmique, étaient surnaturels alors, dès la tombée de la nuit. Une de mes prières insistantes à Dieu et à mon ange gardien était de ne pas rêver de miroirs. Je sais que je les surveillais avec inquiétude. J'ai craint, certaines fois, de les voir diverger soudain de la réalité ; d'autres fois d'y trouver mon visage défiguré par d'étranges adversités. J'ai appris que cette crainte est, de nouveau, prodigieusement présente dans le monde. L'histoire est bien simple, et désagréable.

Vers 1927 j'ai connu une fille sombre : d'abord par téléphone (car Julia commença par être une voix sans nom et sans visage) ; puis au coin d'une rue, le soir. Elle avait les yeux alarmants à force d'être grands, les cheveux d'un noir de jais et plats, le corps strict. Elle était petite-fille et arrière-petite-fille de fédéraux, comme moi d'unitaires[99], et cette antique discorde de nos sangs était pour nous un lien, une meilleure possession de la patrie. Elle habitait avec les siens une grande maison délabrée, au plafond très

haut, dans la rancœur et l'insipidité d'une pauvreté décente. L'après-midi – rarement la nuit – nous sortions dans son quartier, celui de Balvanera, nous marchions. Nous longions le mur du chemin de fer ; par la rue Sarmiento nous arrivâmes une fois jusqu'aux talus du Parc du Centenaire. Il n'y eut entre nous ni amour, ni fiction d'amour ; je devinais en elle une intensité qui n'avait rien d'érotique, et qui me faisait peur. Il est fréquent que l'on raconte aux femmes, pour gagner leur intimité, des traits vrais ou inventés de son passé enfantin ; je dus lui raconter une fois l'histoire des miroirs ; ce faisant, je lui dictais, en 1928, une hallucination qui allait s'épanouir en 1931. Je viens d'apprendre, maintenant, qu'elle est devenue folle, et que dans sa chambre à coucher les miroirs sont voilés, parce qu'elle y voit mon reflet usurpant le sien, et qu'elle tremble et se tait et dit que je la poursuis magiquement.

Funeste servitude que celle de mon visage, de l'un de mes visages de jadis. Cet odieux destin de mes traits doit me rendre odieux moi-même, mais je ne m'en soucie plus.

ARGUMENTUM ORNITHOLOGICUM

Je ferme les yeux et je vois un vol d'oiseaux. La vision dure une seconde, peut-être moins. Leur nombre était-il ou non défini ? Le problème enveloppe celui de l'existence de Dieu. Si Dieu existe, le nombre est défini, car Dieu sait combien d'oiseaux j'ai vus. Si Dieu n'existe pas, le nombre n'est pas défini, car personne n'a pu en faire le compte. Dans ce cas j'ai vu un nombre d'oiseaux, disons inférieur à dix et supérieur à un, mais je n'ai pas vu neuf, huit, sept, six, cinq, quatre, trois ni deux oiseaux. J'en ai vu un nombre compris entre dix et un, qui n'est ni neuf, ni huit, ni sept, ni

six, ni cinq, etc. Ce nombre entier est inconcevable ; donc, Dieu existe.

NOTE SUR (À LA RECHERCHE DE) BERNARD SHAW

À la fin du XIIIe siècle, Raymond Lulle (Ramón Lull) se prépara à pénétrer tous les arcanes de l'univers au moyen d'une armature de disques concentriques, inégaux et tournants, subdivisés en sections portant des inscriptions latines ; John Stuart Mill, au début du XIXe siècle, craignit que le nombre des combinaisons musicales ne s'épuisât un jour, et qu'il n'y eût pas place dans l'avenir pour un nombre indéfini de Weber et de Mozart ; Kurd Lasswitz, à la fin du XIXe siècle, joua avec la fantaisie accablante d'une bibliothèque universelle, qui inclût toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques, autrement dit tout ce qu'il est possible d'exprimer, dans toutes les langues. La machine de Lulle, la crainte de Mill et la chaotique bibliothèque de Lasswitz peuvent donner matière à la plaisanterie ; elles ne font pourtant qu'exagérer un penchant commun : faire de la métaphysique, ou des arts, une sorte de jeu combinatoire. Ceux qui pratiquent ce jeu oublient qu'un livre est plus qu'une structure verbale, ou qu'une série de structures verbales ; il est le dialogue engagé avec le lecteur, une intonation imposée à sa voix, et les images changeantes et durables qu'il laisse dans sa mémoire. Ce dialogue est sans fin : les mots *arnica silentia lunae* signifient aujourd'hui la lune intime, silencieuse et brillante, tandis qu'ils signifièrent, dans l'*Énéide*, l'obscurité qui permit aux Grecs

d’entrer dans la citadelle de Troie[100]… La littérature est chose inépuisable, pour la raison suffisante et simple qu’un seul livre l’est. Le livre n’est pas une entité close : c’est une relation, c’est un centre d’innombrables relations. Une littérature diffère d’une autre, postérieure ou antérieure à elle, moins par le texte que par la façon dont elle est lue : s’il m’était donné de lire n’importe quelle page d’aujourd’hui – celle-ci, par exemple – comme on la lira en l’an 2.000, je connaîtrais la littérature de l’an 2.000. La conception de la littérature comme jeu formel conduit, dans le meilleur des cas, à un bon travail de la période ou de la strophe, à une honnête réussite artisanale (Johnson, Renan, Flaubert), et, dans le pire, aux incommodités d’une œuvre faite de surprises dictées par la vanité et le hasard (Gracián, Herrera Reissig).

Si la littérature n’était qu’une algèbre verbale, n’importe qui pourrait produire n’importe quel livre, à force d’essayer des variantes. La lapidaire formule *Tout s’écoule* abrège en deux mots la philosophie d’Héraclite : Raymond Lulle nous dirait que, le premier mot étant donné, il suffit d’essayer les verbes intransitifs pour trouver le second et obtenir, grâce au hasard méthodique, cette philosophie, et une quantité d’autres. On pourrait répondre que la formule ainsi obtenue par élimination serait dépourvue de valeur et même de sens ; pour qu’elle ait quelque vertu nous devons la concevoir en fonction d’Héraclite, en fonction d’une expérience d’Héraclite, même si « Héraclite » n’est autre chose que le sujet présumable de cette expérience. J’ai dit qu’un livre est un dialogue, une sorte particulière de relation ; dans le dialogue, un interlocuteur n’est pas la somme ou la moyenne de ce qu’il dit : il peut ne pas parler, et laisser paraître qu’il est intelligent, il peut faire des observations intelligentes et laisser paraître de la sottise. La même chose se produit en littérature : d’Artagnan exécute des exploits innombrables et Don Quichotte est bâtonné et bafoué, mais le courage de Don Quichotte se

sent davantage. Ce qui précède nous conduit à un problème d'esthétique que l'on n'a pas posé jusqu'ici : un auteur peut-il créer des personnages qui lui soient supérieurs ? Je répondrais, quant à moi, négativement, en enveloppant dans cette négation le domaine de la moralité et celui de l'intelligence. Je pense que nous ne pouvons donner naissance à des créatures plus lucides ou plus nobles que nous ne le sommes nous-mêmes dans nos meilleurs moments. Sur cette opinion, je fonde ma conviction de la supériorité de Shaw. Les problèmes corporatifs et municipaux des premières œuvres perdront leur intérêt, ou l'ont déjà perdu ; les drôleries des *Pleasant Plays* risquent d'être, quelque jour, tout aussi gênantes que celles de Shakespeare (je soupçonne que l'humour est un genre oral, une grâce subite de la conversation, non une chose écrite) ; quant aux idées énoncées dans les préfaces, aux tirades éloquentes, on peut en chercher la source dans Schopenhauer et dans Samuel Butler[101] ; mais Lavinia, Blanco Posnet, Keegan, Shotover, Richard Dudgeon et surtout Jules César, dépassent n'importe lequel des personnages imaginés par l'art de notre temps. Penser à Monsieur Teste à côté d'eux, ou à l'histrionique Zarathoustra de Nietzsche, c'est apercevoir avec étonnement, voire avec scandale, la supériorité de Shaw. En 1911, Albert Soergel a pu écrire, en répétant un lieu commun de l'époque : « Bernard Shaw anéantit l'idée héroïque, c'est un tueur de héros » (*Dichtung und Dichter der Zeit*, 214) ; il ne comprenait pas que l'héroïsme pût ne pas être romantique, et s'incarner dans le capitaine Bluntschli de *Arms and the man*, et non dans Serge Saranoff.

La biographie de Bernard Shaw par Frank Harris renferme une lettre admirable de lui, dont j'extrais ces mots : « Je comprends en moi tout et tous et je ne suis rien et je ne suis personne. » De ce rien (si comparable à celui de Dieu avant la création du monde, si comparable à la

divinité primordiale qu’un autre Irlandais, Jean Scot Érigène, a nommé *Nihil*), Bernard Shaw a tiré un nombre presque infini de personnes, ou *dramatis personae* : je soupçonne que la plus éphémère de toutes sera ce G. B. S. qui le représenta devant le monde et qui prodigua dans les colonnes des journaux tant de faciles traits d’esprit.

Les thèmes fondamentaux de Bernard Shaw sont la philosophie et l’éthique : il est naturel et inévitable qu’il ne soit pas apprécié dans ce pays, ou qu’il le soit seulement pour quelques épigrammes. L’Argentin sent que l’univers n’est autre chose qu’une manifestation du hasard, que le concours fortuit d’atomes imaginé par Démocrite ; la philosophie ne l’intéresse pas. L’éthique non plus : le social se réduit, pour lui, à un conflit d’individus, de classes ou de nations, dans lequel tout est permis, sauf d’être bafoué ou vaincu.

Le caractère de l’homme et ses variations sont le sujet essentiel du roman de notre temps ; la poésie lyrique consiste à magnifier complaisamment les bonnes ou les mauvaises fortunes amoureuses ; les philosophies de Heidegger et de Jaspers font de chacun de nous un intéressant interlocuteur dans un dialogue secret et continu avec le néant ou avec la divinité ; toutes ces disciplines, qui formellement peuvent être admirables, entretiennent cette illusion du moi que le Védanta réprouve comme notre erreur maîtresse. Elles jouent au désespoir et à l’angoisse, mais au fond elles flattent la vanité ; elles sont, en ce sens, immorales. L’œuvre de Shaw, par contre, laisse un goût de libération. Le goût des doctrines du Portique, le goût des sagas.

Buenos-Aires, 1951.

LA PUDEUR DE L'HISTOIRE

Le 20 septembre 1792, Johann Wolfgang von Goethe (qui avait accompagné le duc de Weimar dans une promenade militaire sur Paris) vit la première armée d'Europe inexplicablement repoussée à Valmy par des milices françaises, et dit à ses amis déconcertés : *À cet endroit et en ce jour, s'ouvre une époque de l'histoire du monde ; nous pourrons dire que nous avons assisté à son début.* Depuis ce jour-là, les journées historiques ont abondé, et une des tâches des gouvernements (singulièrement en Italie, en Allemagne et en Russie) a été de les fabriquer ou de les simuler, à grand renfort de propagande préalable et de persistante publicité. De telles journées, où s'observe l'influence de Cecil B. de Mille, ont moins à voir avec l'histoire qu'avec le journalisme ; le soupçon m'est venu que l'histoire, la véritable histoire, est plus pudique, et que ses dates essentielles peuvent aussi demeurer longtemps secrètes. Un prosateur chinois a observé que la licorne, du fait même de son anomalie, doit passer inaperçue. Les yeux voient ce qu'ils sont habitués à voir. Tacite n'a pas perçu la Crucifixion, bien qu'il l'ait consignée dans son livre.

Ce qui m'a conduit à cette réflexion, c'est une phrase entrevue par hasard en feuilletant une histoire de la littérature grecque, et dont le caractère légèrement énigmatique éveilla mon intérêt. Voici cette phrase : *He brought in a second actor* (« Il introduisit un second acteur »). Je m'arrêtai, je vis que le sujet de cette

mystérieuse action était Eschyle, et que cet auteur, ainsi qu'on peut le lire au quatrième chapitre de la *Poétique* d'Aristote, « éleva de un à deux le nombre des acteurs ». On sait que le drame est né de la religion de Dionysos ; originairement, un seul acteur, l'*hypocritès*, exhaussé par le cothurne, vêtu de noir ou de pourpre et la figure agrandie par un masque, partageait la scène avec les douze personnes du chœur. Le drame était une des cérémonies du culte et, comme tout ce qui est rituel, faillit un moment être immuable. Il aurait pu en être ainsi, mais un jour, cinq cents ans avant l'ère chrétienne, les Athéniens virent avec surprise, et peut-être avec scandale (Victor Hugo a formulé cette seconde hypothèse), apparaître un second acteur que rien n'annonçait. En ce jour d'un printemps lointain, sur ce théâtre couleur de miel, que pensèrent-ils, qu'éprouvèrent-ils exactement ? Ni stupeur, ni scandale, peut-être ; peut-être, à peine, un début d'étonnement. Les *Tusculanes* nous apprennent qu'Eschyle entra dans l'ordre pythagoricien, mais nous ne saurons jamais s'il pressentit, mêne imparfaitement, tout ce que signifiait ce passage de un à deux, de l'unité à la pluralité, et par là à l'infinité. Avec le second acteur apparurent le dialogue et les possibilités indéfinies de réaction des caractères les uns sur les autres. Un spectateur prophétique aurait vu, à la suite de cet acteur nouveau, des multitudes d'apparences futures : Hamlet, Faust, Segismundo, Macbeth, Peer Gynt, et d'autres, que nos yeux ne peuvent pas encore discerner.

J'ai découvert, au cours de mes lectures, une autre journée historique. Elle se passe en Islande, au XIIIe siècle de notre ère ; disons, en 1225. Pour l'enseignement des générations futures, l'historien et polygraphe Snorri Sturlason, dans sa terre de Borgarfjord, écrivait la dernière entreprise du fameux roi Harald Sigurdarson, appelé l'implacable (Hardrada), qui avait auparavant guerroyé à Byzance, en Italie et en Afrique. Tostig, frère du roi saxon d'Angleterre, Harold fils de Godwin, convoitait le pouvoir et

avait obtenu l'appui de Harald Sigurdarson. Avec une armée norvégienne ils débarquèrent sur la côte orientale et prirent le château fort de Jorvik (York). Au sud de Jorvik, l'armée saxonne leur fit face. Après avoir fait connaître ces faits, le texte de Snorri poursuit : « Vingt cavaliers s'approchèrent des rangs de l'envahisseur ; les hommes, et aussi les chevaux, étaient revêtus de fer. Un des cavaliers cria :

« — Le comte Tostig est là ?

« — Je ne nie pas que j'y sois, dit le comte.

« — Si vraiment tu es Tostig, dit le cavalier, je viens te dire que ton frère t'offre son pardon et un tiers du royaume.

« — Si j'accepte, dit Tostig, que donnera le roi à Harald Sigurdarson ?

« — Le roi ne l'a pas oublié, répondit le cavalier. Il lui donnera six pieds de terre anglaise, et, puisqu'il est si grand, un pied de plus.

« — Alors, dit Tostig, va dire à ton roi que nous nous battrons jusqu'à la mort.

Les cavaliers s'en allèrent. Harald Sigurdarson demanda, pensif :

« — Qui était ce cavalier, qui a si bien parlé ?

« — Harold fils de Godwin. »

D'autres chapitres racontent qu'avant le coucher du soleil, ce même jour, l'armée norvégienne fut mise en déroute. Harald Sigurdarson périt dans la bataille, et aussi le comte (*Heimskringla*, X, 92).

Il est une certaine saveur que notre époque, dégoûtée peut-être par les imitations manquées des professionnels du patriotisme, ne perçoit guère sans appréhension : la saveur élémentaire de ce qui est héroïque. On m'assure que le *Poème du Cid* renferme une telle saveur ; je l'ai trouvé, sans confusion possible, dans des vers de l'*Énéide* (« Mon fils, apprends de moi la vaillance, et la force d'âme véritable ; que d'autres t'apprennent le succès »), dans la

ballade anglo-saxonne de Maldon (« Mon peuple paiera le tribut en lances et en épées aguerries »), dans la *Chanson de Roland*, dans Victor Hugo, dans Whitman et dans Faulkner (« La lavande, plus forte que l'odeur des chevaux et du courage »), dans l'*Épitaphe pour une armée de mercenaires* de Housman, et dans les « six pieds de terre anglaise » de la *Heimskringla*. L'apparente simplicité de l'historien recouvre un jeu psychologique délicat. Harold feint de ne pas reconnaître son frère, pour que celui-ci, à son tour, comprenne qu'il ne doit pas le reconnaître ; Tostig ne le trahit pas, mais il ne trahira pas non plus son allié ; Harold, prêt à pardonner à son frère, mais non à tolérer l'intrusion du roi de Norvège, procède d'une façon très compréhensible. Je ne dirai rien de l'adresse verbale de sa réponse : donner un tiers du royaume, donner six pieds de terre[102].

Une seule chose est plus admirable que l'admirable réponse du roi saxon : le fait que ce soit un Islandais, un homme du sang des vaincus, qui nous l'ait conservée. C'est comme si un Carthaginois nous avait légué le souvenir de l'exploit de Régulus. C'est avec raison que Saxo Grammaticus a écrit dans ses *Gesta Danorum* : « Les hommes de Thulé (Islande) se plaisent à apprendre et à conserver l'histoire de tous les peuples, et ne tiennent pas pour moins glorieux de publier les mérites des autres que les leurs. »

Ce n'est pas le jour où le Saxon prononça sa phrase, mais celui où un ennemi la perpétua, qui marque une date historique. Cette date prophétise quelque chose qui, aujourd'hui encore, est à venir : l'oubli des sangs et des nations, la solidarité du genre humain. L'offre du roi doit sa vertu à l'idée de patrie ; Snorri, par le seul fait qu'il la rapporte, dépasse et transcende cette idée.

Je me rappelle un autre hommage rendu à un ennemi, dans les derniers chapitres des *Seven pillars of Wisdom* de Lawrence ; il loue la valeur d'un détachement allemand, et

il écrit ces mots : « Alors, pour la première fois dans cette campagne, je m'enorgueillis des hommes qui avaient tué mes frères. » Et il ajoute ensuite : « *They were glorious.* »

Buenos-Aires, 1952.

NOUVELLE RÉFUTATION DU TEMPS

Vor mir war keine Zeit, nach mir wird keine seyn,
Mit mir gebiert sie sich, mit mir geht sie auch ein.

DANIEL VON GZEPKO
(*Sexcenta monodisticha sapientum*, III, II, 1655).

Prologue

Si elle avait été publiée vers le milieu du XVIII*e* siècle, cette réfutation – ou au moins son titre – existerait encore dans les bibliographies de Hume. Peut-être aurait-elle obtenu de Huxley ou bien de Kemp Smith une phrase de commentaire. Publiée en 1947, après Bergson, elle n'est que l'anachronique *reductio ad absurdum* d'un système désuet, ou, ce qui est pire, le faible artifice d'un Argentin égaré dans la métaphysique. Les deux interprétations sont vraisemblables et peut-être vraies : je ne puis promettre, pour les corriger, de compenser par une conclusion inouïe ce que ma dialectique a de rudimentaire. La thèse que je vais produire est aussi ancienne que la flèche de Zénon ou que le char du roi grec dans le *Milinda Pañha* ; la nouveauté, si c'en est une, est d'avoir employé à cette fin la méthode classique de Berkeley. Ce philosophe et David

Hume, son continuateur, prodiguent les passages qui contredisent ma théorie ou sont incompatibles avec elle ; je crois néanmoins avoir tiré les conséquences inévitables de leur doctrine.

Le premier article (A) date de 1944 ; il parut dans le numéro 115 de la revue *Sur* ; le second, de 1946, est une révision du premier. Je me suis délibérément abstenu de les réunir en un seul article : J'ai pensé que la lecture de deux textes analogues peut aider à voir clair dans une matière rebelle.

Un mot sur le titre. Je n'ignore pas qu'il offre un exemple de ce monstre que les logiciens ont appelé *contradictio in adjecto* ; dire, en effet, qu'une réfutation du temps est nouvelle, ou ancienne, c'est lui assigner un attribut d'ordre temporel, et poser la notion qu'on prétendait justement détruire. Je la maintiens cependant afin de montrer, par cette imperceptible moquerie, que je n'accorde pas à ces jeux verbaux une importance exagérée. Du reste le langage est si imprégné de temps, il en est si fort inspiré qu'il n'est, peut-être, dans ces pages, aucune phrase qui en quelque façon ne l'exige ou ne l'invoque.

Je dédie ces exercices à mon parent Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824), qui a légué à la littérature argentine quelques décasyllabes mémorables, et qui a tenté de réformer l'enseignement de la philosophie en la délivrant des ombres théologiques et en exposant en chaire les principes de Locke et de Condillac. Il mourut en exil ; il lui échut, comme à tous les hommes, de vivre dans des temps malheureux.

Buenos-Aires, 23 décembre 1946.

A

I. – Dans le cours d'une vie consacrée à la littérature et, parfois, à la perplexité métaphysique, j'ai entrevu ou pressenti une réfutation du temps, à laquelle je ne crois pas moi-même, mais qui vient souvent me visiter pendant la nuit ou dans la lassitude du crépuscule, avec, la force illusoire d'une vérité première. Cette réfutation se trouve en quelque sorte dans tous mes livres : elle est préfigurée par les poèmes intitulés *lnscripción en cualquier sepulcro* et *El truco* dans mon recueil *Fervor de Buenos-Aires* (1923) ; elle est affirmée dans deux articles d'*Inquisiciones* (1925), à la page 46 d*'Evarisio Carriego* (1930), dans le récit *Sentirse en muerte* de mon *Historia de la Eternitad* (1936), enfin dans la note de la page 24 de *El jardin de senderos que se bifurcan* (1942). Aucun des textes que je viens d'énumérer ne me satisfait, pas même l'avant-dernier de la série, moins démonstratif et rationnel que divinatoire et pathétique. Je vais tâcher de mieux les fonder par le présent écrit.

Deux voies m'ont conduit à cette réfutation : l'idéalisme de Berkeley et le principe des indiscernables de Leibniz.

Berkeley *(Principles of human knowledge*, 3) observe : « Tout le monde admettra que nos pensées, nos passions et les idées conçues par notre imagination n'existent pas en dehors de notre esprit. Il n'est pas moins évident, selon moi, que les diverses sensations ou impressions de nos sens ne peuvent exister, quel que soit leur assemblage *(id est*, l'objet qu'elles composent), que dans un esprit capable de les percevoir… Quand j'affirme que cette table existe, je veux dire que je la vois et que je la touche. Et quand je répète mon affirmation loin de mon cabinet de travail, je veux seulement dire que si je m'y trouvais je percevrais la table, ou encore qu'un autre esprit la perçoit… Il est insensé, selon moi, de parler de l'existence dans l'absolu des objets inanimés, sans considérer s'ils sont ou non perçus. Car pour eux, *esse*, c'est *percipi ;* il est impossible qu'ils existent si ce n'est dans les esprits qui les perçoivent. » Au paragraphe 23, Berkeley ajoute, pour

prévenir les objections : « Mais, dira-t-on, rien de plus facile que d’imaginer des arbres dans un parc ou des livres dans une bibliothèque, qu’aucun spectateur ne serait là pour percevoir. Rien n’est plus facile, en effet. Mais qu’avez-vous fait, vous demanderai-je, sinon former dans votre esprit quelques idées, que vous appelez *livres* ou *arbres*, en omettant l’idée du spectateur qui les perçoit ? Ne les pensiez-vous pas vous-mêmes à cet instant ? J’admets que l’esprit est capable de concevoir des idées mais je nie que les objets puissent exister en dehors de l’esprit. » Dans le paragraphe 6, Berkeley déclarait déjà : « Il est des évidences si claires qu’il nous suffit d’ouvrir les yeux pour les voir. L’une d’elles est cette importante vérité : tout le chœur des objets célestes et les parures de la terre – tous les corps qui composent le puissant édifice de l’univers – n’existent pas hors d’un esprit qui les conçoive ; ils ne sont qu’en tant qu’ils sont perçus ; ils n’existent pas quand nous ne les pensons pas, ou n’ont d’existence que dans la pensée d’un Esprit éternel. » Telle est, selon les termes de son inventeur, la doctrine idéaliste. La comprendre est aisé ; ce qui est difficile, c’est de penser dans ses limites. Schopenhauer lui-même commet, en l’exposant, des négligences coupables. Dans les premières lignes du premier volume de *Welt als Wille und Vorstellung* (1819) il énonce cette déclaration qui lui confère un droit impérissable à la perplexité de tous les hommes : « Le monde est ma représentation. L’homme qui confesse cette vérité sait clairement qu’il ne connaît pas le soleil ni la terre, mais seulement des yeux qui voient le soleil et une main qui sent le contact de la terre. » Cela signifie que, pour l’idéaliste Schopenhauer, les yeux et la main de l’homme participent moins de l’illusion et de l’apparence que la terre ou le soleil. En 1844, Schopenhauer publie un volume complémentaire. Dans le premier chapitre, il redécouvre, en l’aggravant, l’ancienne erreur : il définit l’univers comme un phénomène cérébral et distingue « le

monde dans le cerveau » et « le monde hors du cerveau ». Pourtant Berkeley avait fait dire à Philonoüs, en 1713 ; « Le cerveau dont tu parles n'est qu'une chose sensible et n'existe, par conséquent, que dans l'esprit. Je serais donc curieux de savoir s'il est vraisemblable, selon toi, qu'une idée ou qu'une chose conçue par l'esprit engendre toutes les autres. Si tu l'admets, quelle origine attribueras-tu alors à l'idée première que tu appelles cerveau ? » Il convient aussi d'opposer, au dualisme ou cérébrisme de Schopenhauer, le monisme de Spiller. Spiller *(The mind of man*, chap. VIII, 1902) affirme que la rétine et l'épiderme, grâce auxquels on explique la vue et le toucher, sont à leur tour deux systèmes tactiles et visuels ; la chambre que nous voyons « objectivement » n'est pas plus vaste que celle que nous imaginons « cérébralement » ; la première ne contient pas la seconde puisque ce sont deux systèmes visuels indépendants. De la même manière, Berkeley *(Principles of human knowledge*, 10 et 116) niait les qualités premières – la solidité et l'étendue des objets – et l'espace absolu.

Berkeley affirme l'existence continue des objets, car, même au moment où nul individu ne les perçoit, ils sont perçus par Dieu. Plus logique, Hume se refuse à l'admettre (*Treatise of human nature,* I, 4,2). Berkeley affirme l'identité de la personne « parce que je ne suis pas seulement mes idées, mais autre chose encore : un principe actif et pensant » *(Dialogues,* III) ; il est démenti par Hume le sceptique, qui voit dans l'individu « un simple assemblage ou liaison de perceptions qui se succèdent les unes aux autres à une vitesse prodigieuse » (ouvrage cité, I, 4, 6). Les deux philosophes admettent le temps : selon Berkeley, le temps est « une succession d'idées qui s'écoule uniformément et à laquelle tous les êtres participent » *(Principles of human knowledge,* 98) ; selon Hume, « une succession d'instants indivisibles » (ouvrage cité, I, 2,2).

J'ai accumulé les extraits des apologistes de l'idéalisme, j'ai prodigué les citations de leurs passages fondamentaux,

avec force répétitions et explications ; j'ai critiqué Schopenhauer, non sans ingratitude, afin que mon lecteur pénètre progressivement dans ce monde mental instable : un monde d'impressions évanescentes ; un monde fait de temps, du temps absolu, uniforme, des *Principia ;* un infatigable labyrinthe, un chaos, un rêve. C'est à cette désagrégation presque parfaite que David Hume est parvenu.

Une fois l'argumentation idéaliste admise, il est, je crois, possible, et peut-être inévitable, de pousser plus loin. Hume interdit de parler de la forme de la lune ou de sa couleur ; d'après lui, la forme et la couleur *sont* la lune ; on ne peut pas non plus parler des perceptions de l'esprit, puisque l'esprit n'est autre chose qu'une série de perceptions. Le *je pense, donc je suis* cartésien est frappé de nullité ; dire *je pense* c'est postuler le *je ;* c'est commettre une pétition de principe ; au XVIIIe siècle, Lichtenberg proposa de substituer à *je pense* l'expression *il pense*, entendue au sens impersonnel, comme *il neige* ou *il vente.* Je le répète, il n'y a pas au delà de notre visage un moi secret qui dirige nos actes et reçoit nos impressions ; nous sommes uniquement la succession de ces actes imaginaires et de ces impressions errantes. La succession ? Si nous nions ces continuités que sont l'esprit et la matière, si nous nions également l'espace, je me demande de quel droit nous revendiquerions cette autre continuité qu'est le temps. Imaginons un moment quelconque du présent : une nuit, sur le Mississippi, Huckleberry Finn s'éveille ; le radeau, perdu dans les ténèbres incomplètes, poursuit son voyage vers l'aval ; il fait peut-être un peu froid. Huckleberry Finn reconnaît le bruit doux et infatigable de l'eau ; il ouvre négligemment les yeux ; il aperçoit un nombre indécis d'étoiles, et la ligne indistincte des arbres ; puis il se plonge dans le sommeil sans mémoire comme dans une eau obscure[103]. La métaphysique idéaliste déclare hasadeux et inutile d'ajouter à ces perceptions une substance matérielle

appelée objet, et une substance spirituelle appelée sujet ; mais il ne me paraît guère plus logique de supposer que de telles perceptions sont les termes d'une série dont on ne peut concevoir ni le début ni la fin. Vouloir ajouter au fleuve et à la rive qu'aperçoit Huck un second fleuve et une seconde rive, substance des premiers, vouloir superposer à la trame immédiate de ces perceptions une perception nouvelle est, selon les idéalistes, un procédé injustifiable ; il est aussi injustifiable, selon moi, d'y ajouter des précisions chronologiques : de dire, par exemple, que la scène que je viens de décrire s'est passée le 7 juin 1849, entre quatre heures dix et quatre heures onze. Autrement dit, je récuse, en m'appuyant sur des arguments idéalistes, la vaste série temporelle que l'idéalisme admet. Hume a nié l'existence d'un espace absolu où chaque chose aurait sa place ; je nie, quant à moi, l'existence d'un temps unique, où tous les faits s'enchaîneraient. Il n'est pas plus difficile de nier la succession que de nier la coexistence.

Je refuse, dans bon nombre de cas, d'admettre la succession, comme je refuse, dans bon nombre de cas, d'admettre la simultanéité. L'amant qui pense : *Tandis que j'étais si heureux, à la pensée que fêtais fidèlement aimé, elle me trompait*, cet amant se trompe : si chaque état que nous vivons est absolu, ce bonheur et cette trahison n'ont pas été contemporains ; la découverte de la trahison est un nouvel état, qui ne peut nullement modifier les états « antérieurs », bien qu'il puisse en modifier le souvenir. Le malheur d'aujourd'hui n'est pas plus réel que la félicité passée. Je cherche un exemple plus concret. Au début d'août 1824, le capitaine Isidoro Suárez, à la tête d'un régiment de hussards du Pérou, décida de la victoire de Junín ; au début d'août 1824, De Quincey publia une diatribe contre les *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ; de tels événements n'ont pas été contemporains – ils ne le sont qu'aujourd'hui – puisque les deux hommes sont morts, le premier à Montevideo, le second à Édimbourg, sans rien

connaître l’un de l’autre… Chaque instant est autonome. Ni la vengeance ni le pardon ni les prisons ni même l’oubli ne peuvent modifier l’invulnérable passé. L’espérance et la crainte ne me paraissent pas moins vains, puisqu’ils ont toujours trait à des événements futurs, c’est-à-dire à des événements qui ne nous concerneront pas, car nous sommes le minutieux présent. Le présent, ce que les psychologues appellent le *specious present*, a, m’apprend-on, une durée qui varie de quelques secondes à une minuscule fraction de seconde. C’est ce que dure l’histoire de l’univers. Ou plutôt, il n’y a pas d’histoire de l’univers, la vie d’un homme n’existe pas, ni même une de ses nuits ; tous les instants vécus par nous existent, mais non leur ensemble imaginaire. L’univers, la somme de tous les faits, est un assemblage aussi chimérique que celui de tous les chevaux – était-ce un seul, plusieurs, aucun ? – dont rêva Shakespeare entre 1592 et 1594. J’ajouterai : si le temps est un processus mental, comment peut-il appartenir à la fois à des milliers d’hommes ou même à deux hommes différents ?

L’argumentation des paragraphes précédents peut paraître confuse, tant elle est coupée et alourdie d’exemples. Je m’efforce de découvrir une méthode plus directe. Considérons une vie où les répétitions ne manquent pas : la mienne, par exemple. Je ne peux pas passer devant la Recoleta sans me souvenir que mon père, mes grands-parents et mes arrière-grands-parents y sont enterrés, comme je le serai moi-même ; puis je me souviens d’avoir déjà eu le même souvenir un nombre incalculable de fois ; je ne peux pas me promener à travers les quartiers éloignés dans la solitude de la nuit, sans penser que, si cette solitude nous plaît, c’est qu’elle supprime les détails oiseux, comme fait le souvenir ; je ne puis regretter la perte d’un amour ou d’une amitié sans songer qu’on ne perd que ce qu’on n’a pas réellement possédé ; chaque fois que je traverse un carrefour, dans le quartier sud, je pense à vous, Hélène ;

chaque fois que l'air m'apporte un parfum d'eucalyptus, je pense à Adrogué, à mon enfance ; chaque fois que je me rappelle le fragment 91 d'Héraclite : *Tu ne te baigneras pas deux fois dans le même fleuve,* j'admire l'adresse de sa dialectique : en effet, la facilité avec laquelle nous admettons le premier sens, « le fleuve n'est pas le même », nous force secrètement à accepter le second, « je ne suis pas le même », et nous laisse l'illusion de l'avoir inventé ; chaque fois que j'entends un germanophile déblatérer contre le *yiddish*, je réfléchis que le *yiddish* est, avant tout, un dialecte allemand, à peine contaminé par la langue de l'Esprit-Saint. Ma vie tout entière est faite de ces répétitions – et d'autres que je passerai sous silence. Naturellement l'identité n'est pas parfaite : il y a des différences d'intensité, de température, de lumière, d'état physiologique général. J'imagine, cependant, que le nombre de ces variations accidentelles n'est pas infini : on peut supposer qu'il existe, dans l'esprit d'un individu – ou de deux individus qui, sans se connaître, ont subi le même processus – deux moments semblables. Cette similitude admise, on peut poser une question : ces moments identiques ne sont-ils pas un seul et même moment ? Ne suffit-il pas *de la répétition d'un seul terme* pour disloquer et confondre la série entière du temps ?

Les lecteurs fervents qui se livrent tout entiers à une ligne de Shakespeare ne sont-ils pas, au sens propre, Shakespeare ?

J'ignore encore quelle est l'éthique du système que j'ai ébauché. Je ne sais même pas s'il en existe une. Le cinquième paragraphe du quatrième chapitre du traité *Sanhédrin* de la Mischna déclare que, selon la justice de Dieu, celui qui tue un seul homme, détruit le monde ; si la pluralité n'existe pas, l'individu qui anéantirait le genre humain ne serait pas plus coupable que Caïn dans sa solitude originelle, ce qui est conforme à l'orthodoxie, ni plus universel dans la destruction, ce qui pourrait être une

conception magique. Telle est, selon moi, la vérité. Les catastrophes générales avec leur tumulte, – incendies, guerres, épidémies – ne sont qu'une douleur unique, trompeusement réfléchie par d'innombrables miroirs. Ainsi le croit Bernard Shaw *(Guide to socialism*, 86) : « Les souffrances que tu peux endurer sont les plus grandes qui puissent être endurées sur la terre. Si tu meurs de faim, tu auras souffert toute la faim qui a pu ou pourra exister. Que dix mille personnes meurent avec toi et partagent ton sort, cela ne rendra pas ta faim dix mille fois plus forte ni le temps de ton agonie dix mille fois plus long. Ne te laisse pas écraser par l'horrible somme des souffrances humaines, car une telle somme n'existe pas. Ni la pauvreté ni la douleur ne sont accumulables. »

Cf. aussi *The problem of pain*, VII, de C. S. Lewis.

Lucrèce *(De rerum Natura,* I, 830) attribue à Anaxagore la théorie selon laquelle l'or est composé de parcelles d'or, le feu d'étincelles, l'os de petits os imperceptibles ; Josiah Royce, peut-être sous l'influence de saint Augustin, soutient que le temps est fait de temps et que « tout présent où il arrive quelque chose est aussi une succession ». (*The world and the individual* II, 139.) Une telle proposition est compatible avec celle que j'avance ici.

II. – La nature de tout langage est d'être successif, par conséquent de se prêter mal au raisonnement sur l'éternel ou l'intemporel. Les lecteurs auxquels l'argumentation précédente a déplu préféreront peut-être cette page écrite en 1928. Je l'ai déjà mentionnée ; il s'agit du récit intitulé *Sentirse en muerte* :

« Je dois consigner ici une expérience que j'ai vécue, il y a quelques nuits : bagatelle trop fugitive, trop extatique pour que je la nomme aventure ; trop irrationnelle, trop sentimentale pour mériter le nom de pensée. Il s'agit d'une scène et de la parole qu'elle énonce : cette parole, je l'avais déjà dite, mais jusqu'alors, je ne l'avais pas vécue, je ne m'y

étais pas adonné tout entier. Je vais en faire l'histoire, avec les accidents de temps et de lieu qui l'ont amenée à se produire.

« Voici comment je me remémore la chose. L'après-midi qui précéda cette nuit, je fus à Barracas : localité que ne fréquentent guère mes habitudes, et assez distante des lieux que je parcourus ensuite pour que ce jour en acquît déjà une saveur étrange. La nuit qui le suivit était sans emploi prévu ; comme elle était sereine, je sortis après dîner pour marcher et me souvenir. Je ne voulus pas fixer de but à cette marche ; je tâchai de ménager la plus grande marge de probabilités pour ne pas fatiguer mon attente par l'obligation d'imaginer d'avance une seule d'entre elles. Je réalisai, dans la mauvaise mesure du possible, ce qu'on appelle marcher au hasard ; j'acceptai, sans autre parti pris conscient que celui d'éviter les avenues ou les rues larges, les invitations les plus obscures de la chance. Malgré tout, une sorte de gravitation familière me poussa vers certains quartiers, dont je veux toujours me rappeler le nom et qui dictent le respect à mon cœur. Je ne veux pas désigner par là mon quartier, le cercle précis de mon enfance, mais ses environs immédiats, encore mystérieux : régions limitrophes que j'ai possédées entièrement en paroles, et bien peu en réalité, voisines et mythiques à la fois. Le revers du connu, soin dos : telles sont pour moi ces rues avant-dernières, presque aussi réellement ignorées que les fondations enterrées de notre maison ou notre invisible squelette. La marche me conduisit au coin d'une rue. J'emplis mes poumons de nuit, dans le calme infini d'une pensée en suspens. Le spectacle, sans doute des plus simples, semblait simplifié encore par ma fatigue. Ce qu'il avait même de typique le rendait irréel : c'était une rue à maisons basses, qui signifiait au premier regard la pauvreté ; au second pourtant, sans doute possible, le bonheur. Elle était des plus pauvres et des plus belles. Aucune maison n'osait aller jusqu'à la rue ; le figuier faisait

de l’ombre à l’angle ; les petits portails – plus hauts que les lignes allongées des murs – semblaient taillés à même la substance infinie de la nuit. Le trottoir était à pic sur la rue ; la rue était de boue élémentaire, boue d’une Amérique non encore conquise. Au fond la ruelle, déjà sentier de la pampa, se défaisait en direction du Maldonado. Sur la terre trouble et chaotique, un mur rose semblait non pas accueillir la lumière lunaire, mais épandre la sienne propre. Rien, je pense, ne saurait mieux nommer la tendresse que ce rose.

« Je restai à regarder cette simplicité. Je pensai, sûrement à voix haute : « C’est la même chose qu’il y a trente ans…» J’imaginai cette date : époque récente en d’autres pays, mais déjà lointaine de ce côté changeant du monde. Un oiseau chantait peut-être ; peut-être éprouvai-je pour lui une amitié petite, de la taille d’un oiseau ; mais le plus certain est que dans ce silence déjà vertigineux, il n’y eut pas d’autre bruit que le cri, lui aussi intemporel, des grillons. Cette pensée facile : « Je suis en mille huit cent et tant » cessa d’être un groupe de mots approximatifs et atteignit la profondeur d’une réalité. Je me sentis mort, je sentis que je percevais abstraitement le monde : crainte indéfinie, imbue de connaissance, qui est la clarté la meilleure de la métaphysique. Non, je ne crus pas avoir remonté les eaux présumées du temps ; bien plutôt je me soupçonnai en possession du sens réticent ou absent de ce mot inconcevable : l’*éternité.* Plus tard seulement, je parvins à préciser cette imagination.

« Voici comment, à présent, je l’énonce. Cette pure représentation de faits homogènes – nuit sereine, petit mur limpide, odeur provinciale du chèvrefeuille, boue fondamentale – n’est pas simplement identique à celle qui se produisit au coin de cette rue, il y a tant d’années : c’est, sans ressemblance ni répétition, la même. Si l’intuition d’une telle identité nous est possible, le temps est une tromperie : qu’un moment de son apparent hier ne soit ni

différent ni séparable d'un moment de son apparent aujourd'hui, cela suffit pour le désintégrer.

« Il est évident que le nombre des moments humains n'est pas infini. Les moments élémentaires – souffrance et jouissance physiques, approche du sommeil, audition d'une même musique, états de grande intensité ou de grande atonie – sont encore plus impersonnels. J'en tire d'avance cette conclusion : la vie est trop pauvre pour n'être pas immortelle. Mais nous n'avons même pas l'assurance de notre pauvreté, du fait que le temps, facile à réfuter dans l'ordre sensitif, ne l'est pas également dans l'ordre intellectuel, auquel semble liée la notion de succession. Que l'idée entrevue ne dépasse donc pas les limites d'une anecdote émotionnelle, et que l'irrésolution avouée de cette page soit tout ce qui reste du moment d'extase réelle et de la suggestion d'éternité possible que me départit cette nuit. »

B

Parmi les nombreuses doctrines que mentionne l'histoire de la philosophie, l'idéalisme est peut-être la plus ancienne et la plus répandue. La remarque est de Carlyle (*Novalis*, 1829) ; aux philosophes qu'il mentionne, il convient d'ajouter – sans espérer en achever la liste infinie – les platoniciens (Norris, Judas Abrabanel, Gemiste, Plotin), pour qui les prototypes sont la seule réalité, les théologiens (Malebranche, Johannes Eckhart), pour qui tout ce qui n'est pas la divinité est contingent, les monistes (Bradley, Hegel, Parménide) qui font de l'univers un adjectif superflu de l'Absolu… L'idéalisme est aussi ancien que l'inquiétude métaphysique ; c'est au XVIIIe siècle qu'a brillé le plus subtil de ses apologistes, George Berkeley ; contrairement à ce que déclare Schopenhauer (*Welt als Wille und Vorstellung*, II, 1), le mérite de Berkeley n'a pu résider dans la

découverte de la doctrine, mais dans les arguments qu'il a inventés pour l'appuyer. Berkeley s'est servi de ces arguments pour détruire la notion de matière ; Hume les a appliqués à la conscience ; je me propose de les appliquer au temps. Mais je veux auparavant résumer les différentes étapes de cette dialectique.

Berkeley a nié l'existence de la matière. Ceci ne veut pas dire, bien entendu, qu'il niât les couleurs, les parfums, les saveurs, les sons et les contacts ; mais il a nié qu'il y eût, outre ces perceptions qui composent le monde extérieur, quelque chose d'invisible et d'intangible appelé matière. Il a refusé d'admettre qu'il existât des douleurs que personne ne sent, des couleurs que personne ne voit, des formes que personne ne touche. Ajouter la matière aux perceptions c'est, selon lui, ajouter à l'univers un univers inconcevable et superflu. Il a cru au monde apparent, tissé par les sens, mais il a pensé que le monde matériel, tel que le conçoit Toland par exemple, n'est qu'une doublure imaginaire. Il observe *(Principles of human knowledge*, 3) : « Tout le monde admettra que nos pensées, nos passions et les idées conçues par notre imagination n'existent pas en dehors de notre esprit. Il n'est pas moins évident, selon moi, que les diverses sensations ou impressions de nos sens ne peuvent exister, quel que soit leur assemblage *(id est*, l'objet qu'elles composent), que dans un esprit capable de les percevoir… quand j'affirme que cette table existe, je veux dire que je la vois et que je la touche. Et quand je répète mon affirmation loin de mon cabinet de travail, je veux seulement dire que si je m'y trouvais je percevrais la table, ou encore qu'un autre esprit la perçoit. Il est insensé, selon moi, de parler de l'existence dans l'absolu des objets inanimés, sans considérer s'ils sont ou non perçus. Car pour eux, *esse*, c'est *percipi ;* il est impossible qu'ils existent si ce n'est dans les esprits qui les perçoivent. » Au paragraphe 23, Berkeley ajoute, pour prévenir les objections possibles : « Mais, dira-t-on, rien de plus facile que d'imaginer des arbres dans un

parc ou des livres dans une bibliothèque, qu’aucun spectateur ne serait là pour percevoir. Rien n’est plus facile, en effet. Mais qu’avez-vous fait, vous demanderai-je, sinon former dans votre esprit quelques idées que vous appelez *livres* ou *arbres*, en omettant l’idée du spectateur qui les perçoit ? Ne les pensiez-vous pas vous-mêmes à cet instant ? J’admets que l’esprit est capable de concevoir des idées, mais je nie que les objets puissent exister en dehors de l’esprit. » Dans le paragraphe 6, Berkeley déclarait déjà : « Il est des évidences si claires qu’il nous suffit d’ouvrir les yeux pour les voir. L’une d’elles est cette importante vérité : tout le chœur des objets célestes et les parures de la terre – tous les corps qui composent le puissant édifice de l’univers – n’existent pas hors d’un esprit qui les conçoive ; ils ne sont qu’en tant qu’ils sont perçus ; ils n’existent pas quand nous ne les pensons pas, ou n’ont d’existence que dans la pensée d’un Esprit éternel. » (Le Dieu de Berkeley est un spectateur omniprésent qui a pour fin de rendre le monde cohérent.)

La doctrine que je viens d’exposer a été l’objet d’interprétations perverses. Herbert Spencer croit la réfuter (*Principles of psychology*, VIII, 6), en démontrant que si rien n’existe hors de la conscience, celle-ci doit être infinie dans le temps et dans l’espace. En ce qui concerne le temps, l’affirmation est vraie si nous entendons qu’il n’est pas de temps qui ne soit perçu par un sujet ; elle est fausse, si nous supposons que ce temps doit nécessairement embrasser un nombre infini de siècles. Mais elle est illicite en ce qui concerne l’espace, puisque Berkeley a nié à plusieurs reprises l’existence d’un espace absolu (*Principles of human knowledge*, 116 ; *Siris,* 266). Plus indéchiffrable encore est l’erreur commise par Schopenhauer *(Welt als Wille und Vorstellung*), quand il enseigne que le monde est, pour les idéalistes, un phénomène cérébral ; Berkeley cependant écrit *(Dialogues between Hylas and, Philonous,* II) : « Le cerveau, en tant que chose sensible, n’existe que

dans l'esprit. Je serais donc curieux de savoir s'il est vraisemblable, selon toi, qu'une idée ou qu'une chose conçue par l'esprit engendre toutes les autres. Si tu l'admets, quelle origine attribueras-tu alors à l'idée première que tu appelles cerveau ? » – Effectivement, le cerveau ne fait pas moins partie du monde extérieur que la constellation du Centaure.

Berkeley a nié l'existence d'un objet au delà des impressions des sens ; David Hume celle d'un sujet au delà de la perception des changements. Le premier avait nié la matière, le second nia l'esprit ; Berkeley avait refusé d'ajouter à la série des impressions la notion métaphysique de matière ; Hume refusa d'ajouter à la série de nos états mentaux la notion métaphysique du moi. Une telle extension des arguments de Berkeley est si logique que celui-ci l'avait prévue, ainsi que le fait remarquer Alexander Campbell Fraser, et qu'il tenta même de s'y soustraire en invoquant l'*ergo sum* cartésien. « Si tes principes sont valables, tu n'es toi-même qu'un système d'idées flottantes qui ne s'appuient sur aucune substance, car il est aussi absurde de parler d'une substance spirituelle que d'une substance matérielle », explique Hylas, devançant David Hume dans le troisième et dernier des *Dialogues*. Hume précise *(Treatise of human nature*, I, 4, 6) : « Nous sommes un assemblage ou une liaison de perceptions qui se succèdent les unes aux autres à une vitesse inconcevable… L'esprit est une sorte de théâtre où les perceptions apparaissent, disparaissent, reviennent et s'assemblent dans un nombre infini de combinaisons. La métaphore ne doit pas nous tromper. Les perceptions constituent l'esprit et nous sommes incapables d'entrevoir l'endroit où les scènes se placent ni les matériaux qui forment le théâtre. »

Une fois l'argumentation idéaliste admise, il est, je crois, possible, et peut-être inévitable, de pousser plus loin. Selon Berkeley, le temps est « une succession d'idées qui s'écoule uniformément et à laquelle tous les êtres participent »

(Principles of human knowledge, 98) ; selon Hume, « une succession d’instants indivisibles » *(Treatise of human nature*, I, 2,2). Cependant, si nous nions ces continuités que sont la matière et l’esprit, si nous nions également l’espace, je me demande de quel droit nous garderions cette autre continuité qu’est le temps. La matière n’existe pas en dehors de chaque perception (actuelle ou conjecturale) ; l’esprit n’existe pas en dehors de chaque état mental ; le temps non plus n’existera pas en dehors de chaque instant présent. Choisissons un moment d’une extrême simplicité : le rêve de Tchouang Tse (Herbert Allen Giles : *Chuang Tzu,* 1889). Il y a environ vingt-quatre siècles, Tchouang Tse rêva qu’il était un papillon ; à son réveil, il ne savait plus s’il était un homme qui avait rêvé qu’il était un papillon ou un papillon qui maintenant rêvait qu’il était un homme. Laissons le réveil de côté, considérons le moment même du rêve, ou un de ses moments. « J’ai rêvé que j’étais un papillon qui voltigeait dans les airs et qui ignorait tout de Tchouang Tse », dit le vieux texte. Nous ne saurons jamais si Tchouang Tse a vu un jardin au-dessus duquel il lui semblait voler ou un triangle jaune et mobile, qui était indubitablement lui-même, mais il reste que l’image fut subjective, bien que rapportée par la mémoire. La doctrine du parallélisme psychophysique soutiendra qu’un changement dans le système nerveux du rêveur a dû correspondre à cette image ; selon Berkeley, le corps de Tchouang Tse n’existait pas à cet instant, pas plus que la noire chambre à coucher où il rêvait, si ce n’est en tant que perception de la pensée divine. Hume simplifie davantage encore ce qui s’est passé. Selon lui, l’esprit de Tchouang Tse n’existait pas à ce moment ; seules existaient les couleurs du rêve et la certitude d’être un papillon. C’était un des termes momentanés de la « collection ou ensemble de perceptions » qui fut, environ quatre siècles avant Jésus-Christ, l’esprit de Tchouang Tse ; le terme n d’une série temporelle infinie, entre $n - 1$ et $n + 1$. Il n’y a pas d’autre

réalité, pour l'idéalisme, que celle des processus mentaux ; ajouter au papillon que l'on perçoit un papillon objectif lui semble une vaine multiplication ; ajouter un moi aux processus de pensée ne lui paraît pas moins exorbitant. Il estime qu'il y a eu un état de rêve, de perception, mais non un rêveur, pas même un rêve ; il estime que parler d'objets et de sujets, c'est tomber dans une impure mythologie. Or, si chaque état psychique se suffit, si le relier à une circonstance ou à un moi, c'est y ajouter un supplément illicite et oiseux, de quel droit lui imposerons-nous, dès lors, une place dans le temps ? Tchouang Tse rêva qu'il était un papillon, et pendant ce rêve il n'était pas Tchouang Tse, il était un papillon. Comment, si nous abolissons l'espace et le moi, relierons-nous ces instants à ceux du réveil et à l'époque féodale de l'histoire chinoise ? Cela ne veut pas dire que nous ne saurons jamais, même de façon approximative, la date de ce rêve ; cela veut dire que la date attribuée à un événement, à n'importe quel événement du monde, lui est étrangère, est extérieure à lui. En Chine, le rêve de Tchouang Tse est proverbial ; imaginons que, dans le nombre presque infini de ses lecteurs, il s'en trouve un qui rêve qu'il est un papillon, puis qu'il est Tchouang Tse. Imaginons que, par un hasard qu'on ne saurait exclure, ce rêve répète exactement celui du maître. Cette identité admise, on peut demander : ces instants qui coïncident ne sont-ils pas le même instant ? Ne suffit-il pas *de la répétition d'un seul terme* pour disloquer et confondre toute l'histoire du monde, pour faire apparaître que cette histoire n'existe pas ?

Nier le temps, c'est nier deux choses : la succession des termes d'une série et la simultanéité des termes de deux séries. En effet, si chaque terme est absolument indépendant, leurs relations se réduisent au sentiment que nous avons de ces relations. Un état précède un autre état s'il se sait antérieur à lui ; un état de G est contemporain d'un état de H s'il sait qu'il l'est. Contrairement à

l'affirmation de Schopenhauer[104] dans son tableau des vérités fondamentales *(Welt als Wille und Vorstellung,* II, 4), chaque fraction du temps ne remplit pas simultanément l'espace entier, le temps n'est pas doué d'ubiquité. (Et d'ailleurs, au point où nous en sommes arrivés de notre argumentation, l'espace a cessé d'exister.)

Meinong, dans sa théorie de l'appréhension, admet qu'elle peut s'appliquer à des objets imaginaires : la quatrième dimension, par exemple, ou la statue sensible de Condillac, ou l'animal hypothétique de Lotze, ou la racine carrée de – 1. Si les raisons que j'ai indiquées sont valables, c'est à ce monde nébuleux qu'appartiennent également la matière, le moi, le monde extérieur, l'histoire universelle, nos vies.

D'ailleurs l'expression *négation du temps* est ambiguë. Elle peut évoquer l'éternité de Platon ou de Boèce, et aussi les dilemmes de Sextus Empiricus. Celui-ci *(Adversus mathematicos*, XI, 197) nie le passé, qui a fini d'être, et l'avenir, qui n'est pas encore ; quant au présent, il remarque qu'il doit être, soit divisible, soit indivisible. Il n'est pas indivisible, car s'il l'était il n'aurait ni un commencement qui le relie au passé, ni une fin qui le relie au futur, ni même un milieu, car ce qui n'a ni commencement ni fin n'a pas de milieu. Il n'est pas non plus divisible, car s'il l'était, il se composerait d'une partie déjà passée et d'une partie encore à venir. *Ergo*, il n'existe pas ; mais comme le passé et l'avenir n'existent pas non plus, le temps n'existe pas. F. H. Bradley découvre à son tour et perfectionne cette perplexité. Il observe *(Appearance and reality*, IV) que, si le présent est divisible en d'autres présents, il n'est pas moins compliqué que le temps, et que s'il est indivisible, le temps est une simple relation entre choses intemporelles. De tels raisonnements, on le voit, nient les parties pour nier ensuite le tout ; pour moi, je repousse le tout pour exalter chacune des parties. Par la dialectique de Berkeley et de Hume, je touche aux

conclusions de Schopenhauer : « La forme sous laquelle apparaît la volonté est uniquement le présent, non le passé ni l'avenir : ceux-ci n'existent que pour le concept, et par l'enchaînement de la conscience, soumise au principe de raison. Personne n'a vécu dans le passé, personne ne vivra dans le futur ; le présent est la forme de toute vie, c'est une possession qu'aucun mal ne peut lui arracher… Le temps est comme un cercle qui tournerait sans fin : l'arc qui descend est le passé, celui qui monte est l'avenir ; en haut, il y a un point indivisible qui touche la tangente, et qui est le présent. Immobile comme la tangente, ce point inétendu marque le contact de l'objet, dont la forme est le temps, et du sujet, qui n'a pas de forme, parce qu'il n'appartient pas au connaissable, et qu'il est la condition préalable de la connaissance » (*Welt als Wille und Vorstellung*, I, 54). Un traité bouddhiste du Ve siècle, le *Visuddhimagga* (*Chemin de la pureté*), illustre la même doctrine au moyen de la même image : « A strictement parler, la vie d'un être dure ce que dure une idée. Comme une roue de voiture, en tournant, touche la terre en un seul point, la vie dure ce que dure une seule idée » (Radhakrishnan : *Indian philosophy,* I, 373). D'autres textes bouddhistes disent que le monde s'anéantit et ressuscite six mille cinq cents millions de fois par jour et que tout homme est une illusion, vertigineusement construite par une série d'hommes instantanés et solitaires. « L'homme d'un moment passé, nous fait observer le *Chemin de la pureté,* a vécu, mais ne vit ni ne vivra ; l'homme d'un moment futur vivra, mais n'a vécu ni ne vit ; l'homme du moment présent vit, mais n'a vécu ni ne vivra » (ouvrage cité, I, 407), affirmation que nous pouvons comparer à cette autre de Plutarque *(De E apud Delphos,* 18) : « L'homme d'hier est mort dans celui d'aujourd'hui, celui d'aujourd'hui meurt dans celui de demain. »

And yet, and yet… Nier la succession temporelle, nier le moi, nier l'univers astronomique, ce sont, en apparence,

des sujets de désespoir et, en secret, des consolations. Notre destin (à la différence de l'enfer de Swedenborg et de celui de la mythologie thibétaine) n'est pas effrayant parce qu'il est irréel ; il est effrayant parce qu'il est irréversible, parce qu'il est de fer. Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'entraîne, mais je suis le temps ; c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le tigre ; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Pour notre malheur, le monde est réel, et moi, pour mon malheur, je suis Borges.

NOTE AU PROLOGUE

Il n'est pas d'exposé du bouddhisme qui ne mentionne le *Millinda Pañha,* œuvre apologétique du IIe siècle, où est rapporté un débat entre le roi de Bactriane, Ménandre, et le moine Nagasena. Celui-ci soutient que, de même que le char du roi n'est ni les roues, ni la caisse, ni l'essieu, ni le timon, ni le joug, de même l'homme n'est ni la matière, ni la forme, ni les impressions, ni les idées, ni les instincts, ni la conscience. Il n'est pas la combinaison de ces parties, et il n'existe pas hors d'elles… Au terme d'une controverse de plusieurs jours, Ménandre (Milinda) se convertit à la foi du Bouddha.

Le *Milinda Panha* a été traduit en anglais par Rhys Davids (Oxford, 1890-1894).

HISTOIRES DE CAVALIERS

Il y en a plusieurs ; il pourrait y en avoir une infinité. La première est modeste ; les suivantes en approfondiront le sens.

Un propriétaire terrien d'Uruguay avait acheté un établissement rural (je suis sûr que c'est l'expression qu'il employa) dans la province de Buenos Aires. Il fit venir du Paso de los Toros un dresseur de chevaux, homme en qui il avait toute confiance, mais très sauvage. Il le logea dans une auberge près de la Plaza Once. Trois jours après, il s'en fut le chercher ; il le trouva prenant du maté dans sa chambre, sur la cour du fond. Il lui demanda quelle impression lui avait faite Buenos Aires : mais l'homme, pas une seule fois, n'était allé jusqu'à la rue.

La seconde histoire n'est pas très différente. En 1903, Aparicio Saravia souleva la campagne uruguayenne ; à certain moment de la lutte, on craignit que ses hommes ne pussent faire irruption dans Montevideo. Mon père, qui se trouvait là-bas, alla demander conseil à un parent, Luis Melián Lafinur, l'historien. Celui-ci lui déclara qu'il n'y avait aucun danger, « parce que le gaucho a peur de la ville ». En effet, les troupes de Saravia changèrent de direction et mon père constata avec quelque étonnement que l'étude de l'histoire peut être utile, et non pas seulement agréable[{105}].

La troisième histoire que je rapporterai appartient aussi à la tradition orale de ma famille. À la fin de 1870, des troupes de López Jordan, commandées par un gaucho

qu'on appelait *El Chumbiao*[106], encerclèrent la ville de Paraná. Une nuit, profitant d'une inattention de la garnison, les *montoneros*[107] parvinrent à traverser les défenses et firent à cheval tout le tour de la place centrale, en se donnant des tapes sur la bouche et en se moquant. Puis, toujours avec des gestes de dérision et des sifflets, ils s'en allèrent. La guerre n'était pas pour eux l'exécution cohérente d'un plan, mais un jeu de virilité.

La quatrième histoire, la dernière, se trouve dans un livre admirable : *L'Empire des Steppes* (1939), de l'orientaliste Grousset. Deux paragraphes du chapitre second peuvent aider à la comprendre ; voici le premier :

« La guerre de Gengis Khan contre les Kin, commencée en 1211, devait, avec de courtes trêves, se prolonger jusqu'à sa mort (1227), pour n'être terminée que par son successeur (1234). C'est que si les Mongols, avec leur mobile cavalerie, excellaient à ravager la campagne et les bourgs ouverts, ils ignorèrent assez longtemps l'art de prendre les places fortes défendues par les ingénieurs chinois. De plus, ils menaient la guerre en Chine comme dans la steppe, par razzias successives, après lesquelles ils se retiraient avec leur butin, en laissant derrière eux les Kin réoccuper les villes, relever les ruines, réparer les brèches, refaire les fortifications, si bien qu'au cours de cette guerre on voit les généraux mongols obligés de reconquérir deux ou trois fois les mêmes places. »

Voici le second, sur la prise de Pékin :

« Les Mongols prirent la ville, massacrèrent les habitants, pillèrent les maisons, puis y mirent le feu. La destruction dura un mois. Évidemment, les nomades ne concevaient pas ce qu'ils pouvaient faire d'une grande ville, la manière de l'utiliser pour la consolidation et l'extension de leur pouvoir. Il y a là un cas des plus intéressants pour les spécialistes de la géographie humaine : l'embarras des gens des steppes quand, sans transition, le hasard les met en possession des vieux pays de civilisation urbaine. Ils

brûlent et tuent, non sans doute par sadisme, mais parce qu'ils sont décontenancés et faute de savoir faire mieux. »

Voici maintenant l'histoire, que confirment toutes les autorités :

« Pendant la dernière campagne de Gengis Khan, un de ses généraux lui fit observer que ses nouveaux sujets ne lui seraient d'aucune utilité, étant inaptes à la guerre, et que, par conséquent, le plus sage était de les exterminer tous, de raser les villes et de transformer le presque interminable Empire central en un vaste champ de pâturage pour les chevaux. De cette façon, au moins, on profiterait de la terre, puisque le reste était inutile. Le Khan allait suivre cet avis, quand un autre conseiller lui fit remarquer qu'il était plus profitable d'établir des impôts sur les terres et les marchandises. La civilisation fut sauvée, les Mongols vieillirent dans les villes qu'ils avaient souhaité détruire, et finirent certainement par estimer, dans des jardins symétriques, les arts méprisables et pacifiques de la prosodie et de la céramique. »

Éloignées dans le temps et dans l'espace, les histoires que j'ai rassemblées n'en font qu'une, dont le protagoniste est éternel ; et le journalier craintif qui passe trois jours devant une porte donnant sur une arrière-cour est le même qui, avec deux arcs, un lasso de crin et un sabre, fut sur le point de raser et d'effacer, sous les sabots du cheval des steppes, le royaume le plus ancien du monde. On a plaisir à percevoir, sous les déguisements du temps, les types éternels du cavalier et de la ville ; le plaisir, dans des cas comme ceux-ci, peut nous laisser une saveur mélancolique, vu que nous autres, Argentins (par le fait du gaucho de Hernández ou sous l'influence de notre passé), nous nous identifions avec le cavalier, qui est finalement perdant. Les Centaures vaincus par les Lapithes ; le meurtre d'Abel, pasteur de brebis, par Caïn, qui était laboureur ; la défaite infligée à la cavalerie de Napoléon par l'infanterie

britannique à Waterloo : autant d'emblèmes et d'ombres du même destin.

Cavalier qui s'éloigne et se perd, avec une suggestion de défaite, tel est aussi le gaucho dans notre littérature. Ainsi dans le *Martin Fierro* :

« Cruz et Fierro, dans une ferme, enlevèrent quelques chevaux, les firent aller devant eux, en créoles qui s'y entendent ; puis vite, sans donner l'éveil, ils traversèrent la frontière.

« Et quand ils furent au delà, par une claire matinée, Cruz le pria de regarder les derniers groupes de maisons ; et Fierro, le long de ses joues, sentit rouler deux grosses larmes.

« Et, suivant toujours droit leur ligne, ils entrèrent dans le désert…»

Et dans *El Payador,* de Lugones :

« Il nous semble que nous l'avons vu disparaître derrière les coteaux familiers, au pas allongé de son cheval (sans se presser, pour qu'on n'aille pas croire que c'est par peur), dans le crépuscule qui s'assombrit comme l'aile du ramier, coiffé du chapeau mélancolique, et le *poncho* pendant aux épaules en plis tombants comme un drapeau à mi-hampe. »

Et dans *Segundo Sombra :*

« La silhouette diminuée de mon parrain apparut sur la hauteur. Ma vue se concentrait avec énergie sur ce petit mouvement dans la pampa somnolente. Il allait arriver au haut du chemin et disparaître. Il se raccourcit de plus en plus, comme si on le taillait d'en bas, à coups répétés. Sur le point noir du chapeau, mes yeux se fixèrent, avec l'ardent désir de faire durer ce reste de vision. »

L'espace, dans les textes que j'ai cités, a pour mission de signifier le temps et l'histoire.

La figure de l'homme sur le cheval est secrètement pathétique. Sous Attila, fléau de Dieu, sous Gengis Khan et sous Timour, le cavalier détruit et fonde avec un fracas violent de vastes royaumes, mais ce qu'il détruit et ce qu'il

fonde est illusoire. Son œuvre est éphémère comme lui. Du laboureur procède le mot *culture*, des villes le mot *civilisation*, mais le cavalier est une tempête qui se perd. Dans le livre *Die Germanen der Völkerwanderung* (Stuttgart, 1939), Capelle observe, à ce propos, que les Grecs, les Romains et les Germains étaient des peuples agricoles.

DESTIN SCANDINAVE

Que le destin des nations puisse être tout aussi intéressant et pathétique que celui des individus, Homère l'ignora, Virgile le sut et les Hébreux le sentirent avec intensité. Un autre problème (problème essentiellement platonicien) consiste à se demander si les nations existent d'une façon verbale ou réelle, si elles sont des mots collectifs ou des entités éternelles ; le fait est que nous pouvons nous les représenter et que le malheur de Troie peut nous toucher plus que le malheur de Priam. Des vers comme celui-ci, du *Purgatoire* :

Vieni a veder la tua Roma che piagne

prouvent que le pathétique peut naître du général, et Manuel Machado a pu déplorer, dans un poème indiscutablement beau, le mélancolique destin des races arabes « qui ont tout possédé et tout perdu ». Qu'on me permette de rappeler brièvement les traits caractéristiques de ce destin : la révélation de la Divine Unité, qui, il y aura bientôt quatorze siècles, rassembla les bergers d'un désert et les lança dans une bataille sans fin, dont les limites furent l'Aquitaine et le Gange ; le culte d'Aristote que les Arabes enseignèrent à l'Europe, peut-être sans le comprendre tout à fait, comme s'ils répétaient ou transcrivaient un message chiffré… D'ailleurs, avoir et perdre est la fortune ordinaire des peuples. Être sur le point de tout avoir, et tout perdre,

tel est le tragique destin allemand. Plus rare et plus voisin des songes est le destin Scandinave, que je vais tenter de définir.

Jordanès, au milieu du VIe siècle, dit de la Scandinavie que cette île (ce fut une île au jugement des cartographes et des historiens latins) était comme la fabrique ou la gaine des nations ; les brusques incursions scandinaves sur les points les plus hétérogènes du globe confirmeraient l'opinion émise dans ce texte, auquel De Quincey doit l'expression *officina gentium.* Au IXe siècle, les Vikings firent irruption à Londres, exigèrent de Paris un tribut de sept mille livres d'argent et pillèrent les ports de Lisbonne, Bordeaux et Séville. Hasting, grâce à un stratagème, s'empara de Luna, en Étrurie, passa ses défenseurs au fil du couteau et l'incendia, croyant s'être emparé de Rome. Thorgils, chef des Étrangers Blancs (Finn Gaill), gouverna le Nord de l'Irlande ; les bibliothèques détruites, le clergé s'enfuit ; l'un des exilés fut Scot Erigène. Un Suédois, Rurik, fonda le royaume de Russie ; la capitale, avant de s'appeler Novgorod, s'appela Holmgard. Vers l'an 1000, les Scandinaves, sous Leif Eiriksson, abordèrent en Amérique. Personne ne les inquiéta, mais un matin, à ce que nous raconte la Saga d'Eric le Rouge, beaucoup d'hommes venus sur des barques de cuir descendirent à terre et les regardèrent avec quelque stupeur. « Ils avaient la peau foncée, fort mauvaise apparence, et la chevelure laide ; leurs yeux étaient grands et leurs joues larges. » Les Scandinaves leur donnèrent le nom de *skraelingar*, êtres inférieurs. Ni Scandinaves ni Esquimaux ne surent que le moment était historique ; l'Amérique et l'Europe se regardèrent avec innocence. Un siècle après, les maladies et les êtres inférieurs avaient anéanti les colons. Les annales d'Islande disent : « En 1121, Eric, évêque de Groenland, partit à la recherche de Vinland. » Nous ignorons quel fut son sort ; l'évêque et Vinland (l'Amérique) se perdirent.

Des épitaphes de Vikings, en pierres runiques, subsistent dispersées sur la surface de la terre. L'une d'elles déclare :

« Tola a érigé cette pierre à la mémoire de son fils Harald, frère d'Ingvar. Tous deux partirent à la recherche de l'or, allèrent très loin et rassasièrent l'aigle dans l'Orient. Ils moururent dans le Sud, en Arabie. »

En voici une autre :

« Que Dieu prenne en pitié les âmes d'Orm et de Gunnlaug, mais leurs corps gisent à Londres. »

Dans une île de la mer Noire, on a trouvé celle-ci :

« Grani a érigé ce tombeau en mémoire de Karl, son compagnon. »

Cette autre fut gravée dans un lion de marbre qui se trouvait au Pirée et qui fut transporté à Venise :

« Des guerriers ont gravé les lettres runiques… Des hommes de Suède ont mis l'inscription sur le lion. »

Inversement, on découvre en Norvège des monnaies grecques et arabes, et des chaînes d'or et de vieux bijoux apportés d'Orient.

Snorri Sturlason, au début du XIIIe siècle, rédigea une série de biographies des rois du Nord ; les noms géographiques contenus dans cette œuvre, qui embrasse quatre siècles d'histoire, sont un autre témoignage de la grandeur de l'aire Scandinave ; y sont mentionnés Jorvik (York) ; Bjarmaland (Arkhangel, ou les Monts Ourals) ; Nörvesund (Gibraltar) ; Serkland (Terre des Sarrasins, c'est-à-dire les royaumes islamiques) ; Blaaland (Terre Bleue, Terre de Noirs : c'est l'Afrique) ; Saxland (Saxe : l'Allemagne) ; Helluland (Terre aux pierres lisses : le Labrador) ; Markland (Terre boisée : Terre-Neuve) ; Miklagard (Grande Population : Constantinople, où des aventuriers suédois et anglo-saxons composèrent, jusqu'à la chute de l'Orient, la garde de l'empereur). Malgré l'immensité que cette énumération évoque, l'ouvrage ne retrace pas l'épopée d'un empire Scandinave. Hernan Cortés et Francisco Pizarro conquirent des terres pour leur

roi ; les vastes entreprises des Vikings furent individuelles. « Ils manquèrent d'ambitions politiques », explique Douglas Jerrold. Au bout d'un siècle, les Normands (hommes du Nord), qui, sous Rolf, se fixèrent dans la province de Normandie et lui donnèrent leur nom, avaient oublié leur langue et parlaient français…

L'art médiéval est naturellement allégorique ; ainsi, dans la *Vita Nuova,* qui est un récit autobiographique, la chronologie des faits est subordonnée au nombre 9, et Dante conjecture que Béatrice elle-même était un nombre 9, « c'est-à-dire un miracle, dont la racine est la Trinité ». Ceci avait lieu vers 1292 ; cent ans avant, les Islandais rédigeaient les premières sagas, qui sont la perfection du réalisme. Témoin ce sobre passage de la Saga de Grettir :

« Quelques jours avant la nuit de la Saint-Jean, Thorbjörn alla à cheval à Bjarg, la tête coiffée d'un heaume, une épée à la ceinture, et dans la main une lance à couteau fort large. Au petit matin il plut. Parmi les gens d'Atli, quelques-uns travaillaient à couper le foin ; d'autres étaient partis pêcher au nord, à Hornstrandir. Atli était dans sa maison, avec peu de monde. Thorbjörn arriva vers midi. Seul, il s'avança à cheval jusqu'à la porte. Elle était fermée et il n'y avait personne dehors. Thorbjörn frappa et se cacha derrière la maison, pour ne pas être vu de la porte. Les serviteurs entendirent frapper et une femme alla ouvrir. Thorbjörn la vit, mais ne se laissa pas voir, car il avait un autre projet. La femme rentra dans l'habitation. Atli demanda qui était dehors. Elle répondit qu'elle n'avait vu personne, et tandis qu'ils parlaient de la sorte, Thorbjörn frappa avec force.

« Alors Atli dit : « Quelqu'un me cherche et m'apporte un message qui doit être très urgent. »

Il ouvrit la porte et regarda. Il n'y avait personne. Il pleuvait maintenant avec violence, c'est pourquoi Atli ne sortit pas ; une main sur le montant de la porte, il regarda autour de lui. À cet instant, Thorbjörn bondit et lui enfonça à deux mains la lance dans le milieu du corps.

« Atli, en recevant le coup, dit : « On fait maintenant ces couteaux de lances si larges. » Puis il tomba la face contre terre sur le seuil. Les femmes sortirent et le trouvèrent mort. Thorbjörn, de son cheval, cria qu'il était le meurtrier, et s'en retourna chez lui. »

Avec cette prose aux rigueurs toutes classiques a coexisté – fait singulier – une poésie baroque ; les poètes ne disaient pas « corbeau », mais « cygne rouge » ou « cygne sanglant » ; ils ne disaient pas « cadavre », mais « viande, ou maïs, du cygne sanglant ». « Eau de l'épée », « rosée du mort » étaient les noms du sang ; « lune des pirates », celui du bouclier…

Le réalisme espagnol du roman picaresque pèche par un ton sermonneur et par certaine pruderie (devant la sexualité, non devant la saleté) ; le réalisme français oscille entre la stimulation érotique et ce que Paul Groussac a appelé « la photographie ordurière » ; le réalisme nord-américain va de la sensiblerie à la cruauté ; celui des sagas correspond à une observation impartiale. C'est avec un juste enthousiasme que William Paton Ker a pu écrire : « La plus grande prouesse de l'ancien monde germanique dans ses derniers jours réside dans les sagas, qui contenaient assez de force pour changer le monde entier, mais qui ne furent ni connues ni comprises » *(English Literature, Medieval*, 1912). Dans une page d'un autre livre, il évoque « la grande école islandaise ; l'école qui mourut sans successeurs, jusqu'à ce que toutes ses méthodes furent réinventées, indépendamment d'elle, par les grands romanciers, après des siècles de tâtonnements et d'incertitudes » (*Epic and romance*, 1896).

Les faits ci-dessus sont suffisants, à mon sens, pour définir le destin étrange et vain des races scandinaves. Pour l'histoire universelle, les guerres et les livres scandinaves sont comme s'ils n'avaient pas été ; tout demeure dispersé et sans lendemain, comme les images d'un songe ou de ces boules de cristal que regardent les voyants. Au XIIe siècle,

les Islandais découvrent le roman, l’art du Normand Flaubert, et cette découverte est aussi secrète et aussi stérile, pour l’économie du monde, que leur découverte de l’Amérique.

HISTOIRE DES ÉCHOS D'UN NOM

Isolés l'un de l'autre dans le temps et dans l'espace, un dieu, un songe et un homme fou, qui n'ignore pas qu'il l'est, répètent une obscure déclaration : rapporter et peser cette phrase divine et ses deux échos, tel est le but de cette page.

La leçon originale est fameuse : on la trouve au troisième chapitre du second livre de Moïse, qu'on appelle l'*Exode.* Nous y lisons que le pasteur de brebis, Moïse, auteur et protagoniste du livre, demanda à Dieu Son Nom, et que Dieu lui dit : *Je Suis Qui Je Suis*. Avant d'examiner ces mystérieuses paroles, peut-être n'est-il pas superflu de rappeler que pour la pensée magique, ou primitive, les noms ne sont pas des symboles arbitraires, mais une part vitale de ce qu'ils définissent[{108}]. Ainsi les indigènes d'Australie reçoivent des noms secrets que ne doivent pas entendre les membres de la tribu voisine. Une coutume analogue était en vigueur chez les anciens Égyptiens ; chaque personne recevait deux noms : le petit nom, connu de tous, et le nom véritable ou grand nom, que l'on tenait caché. Selon la littérature funéraire, l'âme court plus d'un péril après la mort du corps : oublier son nom (perdre son identité personnelle) est peut-être le pire de tous. Il importe aussi de connaître les vrais noms des dieux, des démons et des portes de l'autre monde[{109}]. Jacques Vandier écrit : « Celui qui connaissait le nom d'un dieu ou d'un être divinisé quelconque avait toute puissance sur lui »

(La religion égyptienne, 1949). Semblablement, de Quincey nous rappelle que le vrai nom de Rome était secret ; dans les derniers jours de la République, Quintus Valerius Soranus commit le sacrilège de le révéler, et mourut exécuté…

Le sauvage cache son nom, pour qu'on ne soumette pas ce nom à des opérations magiques qui pourraient attirer la mort, la folie ou l'esclavage sur son possesseur. Dans les notions de calomnie ou d'injure, nous voyons se perpétuer cette superstition, ou son ombre ; nous ne tolérons pas que certains mots soient liés au son de notre nom. Mauthner a analysé et fustigé cette habitude mentale.

Moïse demanda au Seigneur quel était Son Nom : il ne s'agissait pas, nous l'avons vu, d'une curiosité d'ordre philologique, mais de savoir qui, ou plus exactement quoi était Dieu. (Au IXe siècle, Érigène devait écrire que Dieu ne sait ni qui ni quoi il est, parce qu'il n'est ni quelque chose ni quelqu'un.)

Quelles interprétations a suscitées la terrible réponse entendue par Moïse ? Selon la théologie chrétienne, elle signifie que Dieu seul existe réellement[{110}], ou, comme l'a enseigné le Maggid de Mesritch, que le mot *je* ne peut être prononcé que par Dieu. La doctrine de Spinoza, selon laquelle l'étendue et la pensée sont de purs attributs d'une substance éternelle, qui est Dieu, peut bien être l'amplification d'une telle idée. « Dieu existe assurément ; c'est nous qui n'existons pas », a écrit pareillement un Mexicain.

Selon cette première interprétation, la réponse faite à Moïse est une affirmation ontologique. Pour d'autres, cette réponse élude la question ; Dieu ne dit pas qui il est, parce que ce serait excéder la compréhension de son interlocuteur humain. Martin Buber indique que *Ehyeh asher ehyeh* peut se traduire aussi par : *Je suis qui je serai,* ou par : *Je serai où je serai.* Moïse, à la façon des sorciers égyptiens, aurait demandé à Dieu comment il s'appelle pour

le tenir en son pouvoir ; Dieu lui aurait répondu, en fait : *Aujourd'hui je parle avec toi, mais demain je peux revêtir n'importe quelle forme, et aussi bien celles de la contrainte, de l'injustice et du malheur*. C'est ce que nous lisons dans le *Gog und Magog*[111].

Multiplié par les langues humaines – *Ich bin der ich bin*, *Ego sum qui sum*, *I am that I am* –, le nom sentencieux de Dieu, le nom qui, tout en comprenant plusieurs mots, est plus impénétrable et plus résistant que ceux qui tiennent en un seul, a grandi et rebondi à travers les siècles, jusqu'à l'année 1602, où William Shakespeare écrivit une comédie. Dans cette comédie nous entrevoyons, de façon accessoire, un soldat fanfaron et couard, un *miles gloriosus* qui est parvenu, à la faveur d'un stratagème, à se faire nommer capitaine. La ruse est découverte, l'homme est dégradé publiquement ; alors Shakespeare intervient et met dans sa bouche des paroles qui reflètent, comme dans un miroir tombé, ces autres paroles que la divinité a dites dans la montagne : *Je ne serai plus capitaine, mais je mangerai, je boirai et je dormirai, tout comme un capitaine ; cette chose que je suis me fera vivre*. En disant ces mots, Parolles cesse soudain d'être un personnage conventionnel de la farce, pour devenir un homme, tous les hommes.

La dernière version de cette phrase est apparue vers 1740, dans une des années que dura la longue agonie de Swift, et qui peut-être ne furent pour lui qu'un seul insupportable instant, une forme de l'éternité de l'enfer. Swift avait vécu d'intelligence glaciale et de haine glaciale, mais il fut toujours fasciné par l'idiotie (comme Flaubert devait l'être plus tard), peut-être parce qu'il savait qu'à la limite la folie l'attendait. Dans la troisième partie de *Gulliver*, il imagina avec un minutieux ennui une race d'hommes décrépits et immortels, livrés à de faibles appétits qu'ils ne peuvent satisfaire, incapables de parler avec leurs semblables, parce que le cours du temps a modifié le langage, et de lire, parce que d'une ligne à

l’autre la mémoire leur manque. On peut supposer que Swift imagina cette horreur parce qu’il la redoutait, ou peut-être pour la conjurer magiquement. En 1717 il avait dit à Young, celui des *Night Thoughts* : « Je suis comme cet arbre ; je commencerai à mourir par le haut. » Plus que dans le déroulement de sa vie, Swift dure pour nous dans quelques phrases terribles. Ce caractère sentencieux et sombre s’étend parfois aux commentaires qu’il inspire, comme si ceux qui le jugent ne voulaient pas rester en deçà de lui. « Penser à lui, c’est comme penser à la ruine d’un grand empire », a écrit Thackeray. Rien de si pathétique pourtant que l’application qu’il a faite des mystérieuses paroles de Dieu.

La surdité, le vertige, la peur de la folie et finalement l’idiotie, aggravèrent et approfondirent la mélancolie de Swift. Il commença à perdre la mémoire. Il ne voulait pas porter de lunettes, il ne pouvait pas lire et il était incapable d’écrire. Tous les jours il suppliait Dieu de lui envoyer la mort. Et une après-midi, vieux et fou, et déjà moribond, on l’entendit répéter, avec résignation ou avec désespoir, nous ne savons, ou comme quelqu’un qui s’affermit et s’ancre dans son intime essence invulnérable : *Je suis ce que je suis, je suis ce que je suis.*

Je suis peut-être un malheur, mais je suis : voilà sans doute ce qu’éprouva Swift, et aussi : *Je suis une partie de l’univers, aussi inévitable et nécessaire que les autres*, et aussi : *Je suis ce que Dieu veut que je sois, je suis ce que m’ont fait les lois universelles*, et peut-être : *Être, c’est être tout.*

Ici s’achève l’histoire de notre phrase ; qu’il me suffise d’ajouter, en guise d’épilogue, les paroles que Schopenhauer adressa, aux approches de la mort, à Eduard Grisebach : « Si parfois je me suis cru malheureux, c’est sous l’influence d’une confusion, d’une erreur. Je me suis pris pour un autre, par exemple pour un suppléant qui n’arrive pas à se faire titulariser, pour l’accusé dans un

procès en diffamation, pour l’amoureux que cette jeune fille dédaigne, pour le malade qui ne peut sortir de chez lui, pour d’autres personnes souffrant de pareilles misères. Je n’ai pas été ces personnes. Elles ont été, tout au plus, le tissu de plusieurs vêtements que j’ai portés, puis rejetés. Qui suis-je réellement ? Je suis l’auteur de *Le Monde comme volonté et comme représentation* ; je suis celui qui a donné à l’énigme de l’Être une réponse qui occupera les penseurs des siècles futurs. Voilà l’homme que je suis ; qui pourrait le contester dans les années qui me restent encore à vivre ? Or, précisément pour avoir écrit *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Schopenhauer savait très bien qu’être un penseur est aussi illusoire que d’être un malade ou un amant dédaigné, et que, profondément, il était autre chose. Autre chose : la volonté, l’obscure racine de Parolles, la chose qu’était Swift.

Freund, es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen,
So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.

ANGELUS SILESIUS, Cherubinischer Wandersmann, VI, 263 (1675).

ÉPILOGUE

En corrigeant les épreuves de ce volume, j'ai découvert deux tendances dans les mélanges qu'il contient.

L'une, à estimer les idées religieuses ou philosophiques pour leur valeur esthétique, et même pour ce qu'elles renferment de singulier et de merveilleux. C'est là, peut-être, l'indice d'un scepticisme essentiel. L'autre, à supposer d'avance que la quantité de fables ou de métaphores dont est capable l'imagination des hommes est limitée, mais que ce petit nombre d'inventions peut être tout à tous, comme l'Apôtre.

Je veux aussi profiter de cette page pour corriger une erreur. Dans un de ces essais, j'ai attribué à Bacon l'idée que Dieu a composé deux livres : le monde et l'Écriture sainte. Bacon s'est borné à répéter un lieu commun scolastique ; dans le Breviloquium *de saint Bonaventure – œuvre du XIIIe siècle – on lit :* « Creatura mundi *est quasi quidam liber in quo legitur Trinitas* » (voir Etienne Gilson, *La philosophie au Moyen-Âge*, pp. 442,464).

Buenos-Aires, 25 juin 1952.

J. L. B.

NATHANIEL HAWTHORNE[112]

Je commencerai l'histoire des lettres américaines par l'histoire d'une métaphore, ou mieux, par quelques exemples de cette métaphore. Je ne sais qui l'a inventée ; peut-être est-ce une erreur de supposer que l'on puisse inventer des métaphores. Les véritables, celles qui expriment d'intimes connexions entre deux images ont toujours existé ; celles que nous pouvons encore inventer, ce sont les fausses métaphores, celles qui ne valent pas la peine d'être inventées. Je veux parler de la métaphore qui assimile les rêves à un spectacle théâtral. Quevedo, au XVIIe siècle, l'a formulée au début du *Sueño de la Muerte* et Luis de Góngora, dans le sonnet *Varia Imaginacíon*, où nous pouvons lire :

Le rêve, auteur de représentations
Dans son théâtre échafaudé sur le vent,
D'un beau corps revêt souvent les fantômes.

Au XVIIIe siècle, Addison le dira avec encore plus de précision : « L'âme dans le rêve – écrit-il – est à la fois le théâtre, les acteurs et les spectateurs. » Bien avant, le Persan Omar Khayyam avait écrit que l'histoire du monde est une représentation que Dieu, le Dieu multiplié des panthéistes, conçoit, met en scène et contemple, pour distraire son éternité ; bien plus tard, le Suisse Jung, dans des volumes enchanteurs et, sans doute, exacts, assimile les

inventions littéraires aux inventions oniriques et la littérature aux rêves.

Si la littérature est un rêve, un rêve dirigé et délibéré, mais fondamentalement un rêve, il est bien que les vers de Góngora puissent servir d'épigraphe à cette histoire des lettres américaines, et que nous l'inaugurions par l'examen d'Hawthorne, le rêveur. Il y eut d'autres écrivains américains un peu antérieurs, Fenimore Cooper, une sorte d'Eduardo Gutiérrez infiniment inférieur à Eduardo Gutiérrez, Washington Irving, ourdisseur d'agréables espagnolades – mais nous pouvons les oublier sans risques.

Hawthorne naquit en 1804, dans le port de Salem. En ce temps-là, Salem souffrait déjà de deux traits anormaux en Amérique. C'était, bien que pauvre, une très vieille ville, une ville en pleine décadence. Dans cette vieille ville déchue à l'honnête nom biblique, Hawthorne vécut jusqu'en 1836 ; il l'aima avec ce triste amour qu'inspirent les êtres qui ne nous aiment pas, les échecs, les maladies ou les manies. Il n'est pas essentiellement faux de prétendre qu'il ne s'en éloigna jamais. Cinquante ans plus tard, à Londres ou à Rome, il persistait à vivre dans son village puritain de Salem, lorsqu'il désapprouvait, par exemple en plein XIXe siècle, les sculpteurs représentant des nus.

Son père, le capitaine Nathaniel Hawthorne, était mort en 1808, dans les Indes orientales, au Surinam, de la fièvre jaune ; l'un de ses ancêtres, John Hawthorne, avait été juge dans les procès de sorcellerie de 1692, au cours desquels dix-neuf femmes, dont une esclave, nommée Tituba, furent condamnées au gibet. Dans ces curieux procès (le fanatisme d'aujourd'hui prend d'autres formes), Justice Hawthorne agit avec sévérité et, sans doute, avec sincérité. « Il s'illustra tant », écrit Nathaniel, notre Nathaniel, « dans le martyre des sorcières, qu'il n'est pas interdit de penser que le sang de ces malheureuses laissa une tache sur lui, une tache si profonde qu'elle doit subsister sur ses vieux os, dans le cimetière de Charter Street, s'ils ne sont pas encore

réduits en poussière. » Après ce trait pittoresque, Hawthorne ajoute : « J'ignore si mes aïeux se repentirent, et implorèrent la miséricorde divine : je le fais maintenant pour eux et je prie pour que toute malédiction jetée sur ma race soit, dès aujourd'hui, levée. » Quand le capitaine Hawthorne mourut, sa veuve, la mère de Nathaniel, s'enferma dans sa chambre, au second étage. À cet étage se trouvaient les chambres des sœurs, Louise et Élisabeth et au dernier étage celle de Nathaniel. Ces personnes ne mangeaient pas ensemble, et c'est à peine si elles se parlaient. On leur laissait leur repas sur un plateau, dans le couloir. Nathaniel passait ses journées à écrire des contes fantastiques ; le soir, à l'heure du crépuscule, il sortait se promener. Ce régime de vie furtif dura douze ans. En 1837, il écrivit à Longfellow : « Je vis en réclusion, sans la moindre préméditation, sans le moindre soupçon de ce qui allait m'arriver. Je me suis transformé en prisonnier, je me suis enfermé dans un cachot ; et je n'en trouve toujours pas la clef, et même si la porte était ouverte, j'aurais presque peur de sortir. » Hawthorne était grand, beau, maigre, brun. Il avait la démarche balancée d'un marin. En ce temps-là, il n'existait pas (heureusement sans doute pour les enfants) de littérature enfantine ; à six ans, Hawthorne avait lu le *Pilgrim's Progress* ; le premier livre qu'il acheta avec son argent fut *The Fairie Queen* : deux allégories ; tout comme la Bible, encore que ses biographes n'en disent mot. Celle-là même, peut-être, que le premier Hawthorne, William Hawthorne, de Wilton, apporta d'Angleterre, avec une épée, en 1630. J'ai prononcé le mot « allégorie », ce terme est important, peut-être imprudent ou indiscret, s'agissant de l'œuvre de Hawthorne. On sait qu'Edgar Allan Poe l'accusa de cultiver l'allégorie en affirmant que ce genre et cette activité étaient indéfendables. Il nous faut affronter deux tâches : la première, déterminer si le genre allégorique est en effet, illicite ; la seconde, rechercher si Nathaniel Hawthorne s'aventura dans ce genre. À ma

connaissance, la meilleure réfutation des allégories est celle de Croce ; la meilleure défense, celle de Chesterton. Croce accuse l’allégorie d’être un fastidieux pléonasme, un jeu de vaines répétitions qui en premier lieu nous montre (disons) Dante guidé par Virgile et Béatrice, et nous explique ensuite ou nous donne à entendre que Dante symbolise l’âme, Virgile la philosophie ou la raison ou la lumière naturelle, et Béatrice la théologie ou la grâce. Selon Croce, selon l’argument de Croce (l’exemple n’est pas de lui), Dante aurait d’abord pensé : « la raison et la foi opèrent le salut des âmes » ou « la philosophie et la théologie nous conduisent au ciel », pour ensuite mettre Virgile là où il avait pensé « raison » ou « philosophie » et Béatrice là où il avait pensé « théologie » ou « foi », ce qui serait une sorte de mascarade. L’allégorie, selon cette interprétation dédaigneuse, se réduirait à une énigme, plus étendue, plus lente et beaucoup plus incommode que les autres. Elle serait un genre barbare ou puéril, une distraction de l’esthétique. Croce formula cette réfutation en 1907 ; en 1904, Chesterton déjà l’avait réfutée sans que celui-ci s’en doutât. La littérature est si vaste et si secrète ! La page pertinente de Chesterton appartient à une monographie sur le peintre Watts, illustre en Angleterre vers la fin du XIXe siècle et accusé, tout comme Hawthorne, de cultiver l’allégorie. Chesterton admet que Watts ait produit des allégories, mais il nie la culpabilité du genre. Il argumente que la réalité est d’une interminable richesse et que le langage des hommes ne saurait épuiser cette vertigineuse abondance. Il écrit : « L’homme sait qu’il existe dans l’âme des nuances plus déconcertantes, plus innombrables et plus anonymes que les couleurs d’une forêt automnale. Il croit, cependant, que ces nuances, dans toutes leurs fusions et leurs métamorphoses, peuvent être représentées avec précision par un mécanisme arbitraire de grognements et de cris. Il croit que de l’intérieur d’un boursicotier sortent réellement des bruits qui traduisent tous les mystères de la

mémoire et toutes les agonies du désir…» Chesterton en déduit ensuite qu'il peut exister plusieurs langages – qui, d'une certaine manière, correspondent à la réalité insaisissable – au nombre desquels, celui des fables et des allégories.

En d'autres termes : Béatrice n'est pas un emblème de la foi, un laborieux et arbitraire synonyme du mot « foi » ; la vérité est qu'il existe une chose au monde – un sentiment particulier, un processus intime, une série d'états analogues – que l'on peut désigner par deux symboles : l'un, assez pauvre, le son « foi » ; l'autre, Béatrice, la glorieuse Béatrice qui descendit du ciel et foula le sol de l'enfer pour sauver Dante. Je ne sais dans quelle mesure la thèse de Chesterton est valable. Je sais qu'une allégorie est d'autant meilleure qu'elle est moins réductible à un schéma, à un jeu glacé d'abstractions. Il est des écrivains qui pensent par images (Shakespeare ou Donne ou Victor Hugo, disons) et l'écrivain qui pense par abstractions (Benda ou Bertrand Russel) ; ils valent *a priori* autant les uns que les autres, mais quand un esprit abstrait, un raisonneur se veut aussi imaginatif ou désire passer pour tel, il advient ce que dénonce Croce. Nous remarquons qu'un processus logique a été enjolivé et déguisé par l'auteur, « pour le déshonneur de l'intelligence du lecteur », comme le dit Wordsworth. C'est, pour citer un exemple notoire de cette affection, le cas de José Ortega y Gasset, dont la pensée de qualité est occultée par de laborieuses et adventices métaphores ; c'est, bien souvent, celui d'Hawthorne. Pour le reste, ces deux écrivains sont antagoniques. Ortega peut raisonner bien ou mal, mais non imaginer ; Hawthorne lui, était un homme à l'imagination perpétuellement curieuse mais il était réfractaire, disons-le ainsi, à la pensée. Je ne dis pas qu'il était stupide, je dis qu'il pensait par images, par intuitions, comme pensent habituellement les femmes, et non selon un mécanisme dialectique. Une erreur esthétique lui causait tort ; le désir

puritain de faire de chaque fiction une fable le conduisait à y ajouter une moralité, et parfois à la falsifier et à la déformer. On a conservé les cahiers de notes où il notait, brièvement, des arguments ; dans l'un d'eux, de 1836, il écrit : « Un serpent introduit dans l'estomac d'un homme et alimenté par lui, de l'âge de quinze à trente-cinq ans, le tourmente horriblement. » Cela suffirait, mais Hawthorne se croit obligé d'ajouter : « Ce pourrait être un emblème de l'envie ou d'une autre passion perverse. » Autre exemple, cette fois de 1838 : « Que surviennent des événements étranges, atroces et mystérieux qui détruisent le bonheur d'une personne. Que cette personne les impute à des ennemis secrets et qu'elle découvre, à la fin, qu'elle en est la cause et l'unique responsable. Moralité, le bonheur est en nous-mêmes. » Un autre, de la même année : « Un homme, en état de veille, pense du bien d'un autre et lui accorde toute sa confiance, mais des rêves l'inquiètent dans lesquels cet ami se comporte en ennemi mortel. Il se révèle, à la fin, que le caractère rêvé est le caractère véritable. Les rêves avaient raison. L'explication en serait la perception instinctive de la vérité. » Mieux vaut ces inventions pures, qui ne cherchent ni justification ni moralité et paraissent n'avoir d'autre fondement qu'une obscure terreur. Ceci, de 1838: « Au milieu d'une foule, imaginer un homme dont le destin et la vie sont au pouvoir d'un autre, comme s'ils étaient tous deux dans un désert. » Ceci, qui est une variante de l'invention précédente et que Hawthorne nota cinq ans plus tard : « Un homme d'un grand ascendant ordonne à un autre, qui lui est moralement soumis, d'exécuter un acte. L'homme qui a donné l'ordre meurt et l'autre, jusqu'à la fin de ses jours, continue à accomplir cet acte. » (Je ne sais de quelle manière Hawthorne aurait traité cet argument : je ne sais s'il aurait décidé que l'acte exécuté devait être trivial ou légèrement horrible ou fantastique, ou peut-être humiliant.) Celui-ci, dont le thème est aussi l'asservissement, la soumission à l'autre : « Un

homme riche lègue par testament sa maison à un pauvre couple. Ils s'y installent ; ils y trouvent un serviteur sinistre que le testament leur interdit de chasser. Ce dernier les tourmente. On découvre, à la fin, qu'il n'est autre que l'homme qui leur a laissé la maison. » Je citerai encore deux ébauches, assez curieuses, dont le thème (que n'ont ignoré ni Pirandello ni André Gide) est la coïncidence ou la confusion du plan esthétique et du plan commun, de la réalité et de l'art. Voici la première : « Deux personnes attendent dans la rue un événement et l'apparition des acteurs principaux. L'événement a lieu et ils en sont eux-mêmes les acteurs. » L'autre, plus complexe : « Qu'un homme écrive un conte et s'aperçoive qu'il se déroule contre ses intentions : que les personnages n'agissent pas comme il le voulait ; que se produisent des faits qui n'avaient pas été prévus par lui, et que s'annonce une catastrophe qu'il essaie, en vain d'éviter. Ce conte pourrait préfigurer son propre destin et il pourrait en être lui-même l'un des personnages. » De tels jeux, de telles confluences momentanées entre le monde imaginaire et le monde réel – entre le monde que dans le cours de la lecture nous feignons de prendre pour tel – sont, ou nous semblent être modernes. Leur origine, leur antique origine se trouve peut-être dans ce passage de l'*Iliade* où Hélène de Troie tisse sur sa tapisserie les batailles et les infortunes de cette même guerre de Troie. Ce trait dut impressionner Virgile puisqu'il rapporte dans l'*Énéide* comment Énée, guerrier de la guerre de Troie, arriva à Carthage, découvrit, sculptées dans le marbre d'un temple des scènes de cette même guerre et, entre tant d'images de guerriers, sa propre image. Ces contacts de l'imaginaire et du réel plaisaient à Hawthorne ; ils sont des reflets et des duplications de l'art ; on note aussi, dans les ébauches que j'ai signalées, son inclination pour l'idée panthéiste qu'un homme est tous les autres, qu'un homme est tous les hommes. On remarque dans ces esquisses quelque chose

de plus grave que les duplications et le panthéisme, je veux dire quelque chose de plus grave pour un homme qui aspire à être romancier. On remarque que le stimulant de Hawthorne, le point de départ de Hawthorne, c'étaient en général des situations. Des situations et non des caractères. Hawthorne imaginait d'abord, peut-être involontairement, une situation, et il cherchait ensuite des caractères pour l'incarner. Je ne suis pas moi-même un romancier, mais je soupçonne qu'aucun romancier n'a procédé ainsi ; « je crois que Schomberg est réel », a écrit Conrad de l'un des plus mémorables personnages de son roman *Victory,* et cela, n'importe quel romancier pourrait honnêtement l'affirmer de n'importe quel personnage. Les aventures du *Quichotte* ne sont pas très bien imaginées, les dialogues lents et antithétiques – je crois que l'auteur les nommait « raisonnements » – pèchent par invraisemblance, mais il est hors de doute que Cervantes connaissait bien Don Quichotte et pouvait croire en lui. Notre croyance en la croyance du romancier sauve toutes les négligences et tous les manques. Qu'importent les faits incroyables ou maladroits si nous savons que l'auteur les a imaginés non pour surprendre notre bonne foi, mais pour définir ses personnages. Qu'importent les scandales puérils et les crimes confus de la cour supposée de Danemark si nous croyons au prince Hamlet. Hawthorne, en revanche, concevait d'abord une situation, ou une série de situations, et élaborait ensuite les êtres requis par son plan. Cette méthode peut produire, ou autoriser, des contes admirables parce qu'en raison de leur brièveté la trame y est plus apparente que les acteurs, mais elle ne saurait produire d'admirables romans où la forme générale (si elle existe) est seulement visible à la fin, et où un seul personnage mal inventé peut contaminer d'irréalité tous ceux qui l'accompagnent. Des raisons précédentes, on pourrait déduire d'avance que les contes d'Hawthorne valent beaucoup mieux que les romans d'Hawthorne. J'entends

qu'il en est bien ainsi. Les vingt-quatre chapitres qui composent *La Lettre écarlate* abondent en passages mémorables, rédigés dans une prose valable et sensible, mais il n'en est pas un qui m'ait autant bouleversé que la singulière histoire de Wakefield qui se trouve dans les *Twice-Told Tales.* Hawthorne avait lu, dans un journal, ou feignit d'avoir lu, à des fins littéraires, cette anecdote d'un Anglais qui sans le moindre motif abandonna sa femme pour se loger derrière chez lui, et là sans que quiconque le soupçonne, resta caché vingt ans. Durant cette longue période, il passa chaque jour devant sa maison, ou la regarda du coin de la rue, et il aperçut souvent sa femme. Quand on le donna pour mort, quand depuis longtemps sa femme s'était résignée au veuvage, l'homme, un jour, ouvrit la porte et entra. Simplement, comme s'il s'était absenté quelques heures. (Il fut, jusqu'à sa mort, un époux exemplaire.) Hawthorne lut avec inquiétude cette anecdote curieuse et il se proposa de la comprendre, de l'imaginer. Il réfléchit au thème : *Wakefield* est l'histoire conjecturale de cet exilé. Les interprétations de l'énigme peuvent être infinies ; examinons celle d'Hawthorne.

Il fait de Wakefield un homme paisible, timidement vaniteux, égoïste, prédisposé aux mystères puérils, et enclin à garder des secrets insignifiants, un homme froid, d'une grande force d'imagination, mais capable de vastes rêveries, oiseuses, inachevées et de vagues méditations ; un mari fidèle, d'une fidélité défendue par la paresse. À la tombée d'un jour d'octobre, Wakefield quitte sa femme. Il lui a dit – n'oublions pas que nous sommes au début du XIXe siècle – qu'il va prendre la diligence et qu'il reviendra, au plus tard, dans quelques jours. Sa femme connaissant son goût pour les mystères inoffensifs, ne l'interroge pas sur ce voyage. Wakefield est botté, en chapeau, en pardessus. Il emporte une valise et un parapluie. Wakefield – ceci me paraît admirable – ignore encore ce qui va arriver fatalement. Il sort, avec la résolution plus ou moins ferme

d’inquiéter sa femme ou lui faire peur en s’absentant une semaine entière. Il sort, ferme la porte qui donne sur la rue, puis l’entrouvre et sourit un moment. Des années plus tard, sa femme se souviendra de ce dernier sourire. Elle l’imaginera dans un cercueil, avec un sourire figé sur son visage ou au paradis, dans la gloire éternelle souriant avec astuce et tranquillité. Tous le croiront mort, et elle se souviendra de ce sourire et pensera peut-être qu’elle n’est pas veuve. Après quelques détours, Wakefield arrive au logement qu’il tenait prêt. Il s’installe près de la cheminée et sourit ; le voici juste derrière sa maison, et au terme de son voyage. Il doute et se félicite ; il lui semble incroyable d’être là, il craint qu’on ne l’ait observé, et qu’on ne le dénonce. Presque repentant, il s’allonge ; sur le grand lit désert il tend les bras et répète à voix haute : « Je ne dormirai pas seul une autre nuit. » Le lendemain, il s’éveille plus tôt que de coutume et se demande avec perplexité ce qu’il va faire. Il sait qu’il nourrit un certain projet, mais il lui en coûte de le définir, il découvre, finalement, que ce projet est de rechercher l’impression qu’une semaine de veuvage produira sur l’exemplaire Mme Wakefield. La curiosité le pousse dans la rue. Il murmure : « J’épierai de loin ma maison. » Il marche, flâne ; il se rend soudain compte que l’habitude l’a ramené, insidieusement, jusqu’à sa porte, et qu’il est sur le point d’entrer. Alors, atterré, il recule. L’aurait-on aperçu ? Au coin de la rue, il se retourne et regarde sa maison ; elle lui paraît différente, parce qu’il est déjà un autre, parce qu’une seule nuit, sans qu’il le sache, l’a transformé. Dans son âme s’est opérée la modification morale qui le condamnera à vingt années d’exil. C’est là que commence réellement sa longue aventure. Wakefield achète une perruque rousse. Il change d’habitudes. Au bout d’un certain temps, il s’est créé une nouvelle routine. Il est affligé par le soupçon que son absence n’ait pas suffisamment bouleversé Mme Wakefield. Il décide de ne pas revenir avant de lui avoir vraiment fait peur. Un jour le

pharmacien entre dans la maison, un autre jour, le médecin. Wakefield s'inquiète, mais craint que sa brusque réapparition n'aggrave le mal. Possédé, il laisse courir le temps ; auparavant, il pensait : « Je reviendrai dans tant de jours », maintenant « dans tant de semaines ». Et ainsi s'écoulent dix ans. Il a toujours ignoré à quel point son attitude était insolite. De toute la tiède affection dont son cœur est capable, Wakefield persiste à aimer sa femme, tandis que celle-ci est en train de l'oublier. Un dimanche matin, ils se croisent tous deux dans la rue, parmi les foules londoniennes, Wakefield a maigri. Il marche obliquement, comme s'il se cachait, comme un fugitif. Son visage, jadis vulgaire, est devenu aussi extraordinaire que l'entreprise qu'il a accomplie. Dans ses petits yeux, le regard est aux aguets ou se perd. Sa femme, elle, a grossi ; elle porte à la main un livre de messe et tout en elle est pareil à un emblème du veuvage placide et résigné. Elle s'est faite à la tristesse et peut-être ne la changerait-elle pas pour le bonheur. Face à face, ils se regardent dans les yeux. La foule les sépare, les engloutit, Wakefield fuit jusqu'à son logement, ferme la porte à double tour, et se jette sur son lit où un sanglot l'oppresse. Durant un instant il mesure la misérable singularité de sa vie. « Wakefield ! Wakefield ! tu es fou », se dit-il. Peut-être l'est-il. En plein centre de Londres, il s'est coupé du monde. Sans être mort il a renoncé à sa position et à ses privilèges parmi les vivants. Il continue mentalement à vivre auprès de sa femme, dans son foyer. Il ne sait pas, ou il ne sait presque jamais, qu'il est un autre. Il se répète : « Je rentrerai bientôt », et ne songe pas que depuis vingt ans il répète la même chose. Dans sa mémoire ses vingt années de solitude lui paraissent un interlude, une simple parenthèse. Un après-midi, un après-midi semblable à bien d'autres, aux milliers d'après-midi antérieurs, Wakefield regarde sa maison. À travers les carreaux, il voit qu'on a allumé du feu au premier étage ; sur le clair plafond mouluré, les flammes projettent l'ombre

grotesque de Mme Wakefield. Il commence à pleuvoir, Wakefield frissonne. Il lui paraît ridicule de se mouiller, quand sa maison est là, et son foyer. Il gravit pesamment l'escalier et ouvre la porte. Sur son visage joue, comme un spectre, le sourire matois que nous lui connaissons. Wakefield est enfin revenu. Hawthorne ne nous rapporte pas son destin ultérieur, mais il nous laisse deviner qu'il était déjà, en un certain sens, mort. Je transcris les paroles finales : « Dans le désordre apparent de notre monde mystérieux, chaque homme est assujetti à un système avec une si exquise rigueur – et les systèmes entre eux, et tous à tout – que l'individu qui s'en écarte un seul instant court le risque terrible de perdre pour toujours sa place. Il court le risque d'être comme Wakefield, le paria de l'univers. » Le monde de cette brève et abominable parabole – qui date de 1835 – est déjà le monde d'Herman Melville, le monde de Kafka. Un monde de châtiments énigmatiques et de faille, indéchiffrables. On dira que ceci n'a rien de surprenant, puisque la sphère de Kafka est le judaïsme, et celle de Hawthorne les colères et les châtiments de l'Ancien Testament. L'observation est juste, mais sa portée ne va pas au-delà de l'éthique, et entre l'horrible histoire de Wakefield et nombre d'histoires de Kafka, il n'y a pas seulement une éthique commune mais une rhétorique. Il y a, par exemple, la profonde *trivialité* du protagoniste qui contraste avec la grandeur de sa ruine et le livre, plus démuni encore aux Furies. Il y a la toile de fond boueuse sur laquelle se détache le cauchemar. Dans d'autres récits, Hawthorne invoque un passé romantique. Dans celui-ci, il se limite à un Londres bourgeois, dont les foules lui servent de surcroît à cacher son héros.

Ici, sans préjudice aucun pour Hawthorne, je désirerais placer une observation. Le phénomène, l'étrange phénomène de percevoir, dans un conte d'Hawthorne rédigé au début du XIXe siècle, la saveur même des contes de Kafka, qui travailla au début du XXe siècle, ne doit pas

nous faire oublier que la saveur de Kafka a été créée, a été déterminée par Kafka. *Wakefield* préfigure Franz Kafka, mais celui-ci modifie et affine la lecture de *Wakefield.* La dette est mutuelle. Un grand écrivain crée ses précurseurs. Il les crée et, d'une certaine manière il les justifie. Ainsi, qu'en serait-il de Marlowe sans Shakespeare ? Le traducteur et critique Malcom Cowley voit dans *Wakefield* une allégorie de la curieuse réclusion de Nathaniel Hawthorne. Schopenhauer, dans un écrit fameux prétend qu'il n'est pas d'acte, qu'il n'est pas de pensée, ou de maladies qui ne soient volontaires. S'il y a quelque vérité dans cette opinion, il faudrait conjecturer que Nathaniel Hawthorne se retira durant de nombreuses années de la société des hommes pour que ne manquât pas à l'univers, dont le dessein peut-être est la variété, la singulière histoire de Wakefield. Si Kafka avait écrit cette histoire, Wakefield n'aurait jamais obtenu de retourner dans sa maison.

Hawthorne lui permet de revenir, mais son retour n'est pas moins lamentable ni moins atroce que sa longue absence. Une parabole d'Hawthorne qui fut sur le point d'être magistrale, et qui ne l'est pas, pour avoir été gâtée par le souci de l'éthique est celle qui a pour titre : *Earth's Holocaust* (« L'Holocauste de la terre »). Dans cette fiction allégorique, Hawthorne prévoit le moment où les hommes, fatigués par les accumulations inutiles, décident de détruire le passé. Ils se rassemblent dans ce but à la tombée du jour, sur l'un des vastes territoires de l'Ouest américain. Vers cette plaine occidentale convergent des hommes des quatre coins du globe. Ils élèvent, en son centre un immense bûcher qu'ils alimentent de toutes les généalogies, de tous les diplômes, de toutes les médailles, de tous les ordres, de toutes les lettres de noblesse, de tous les blasons, de toutes les couronnes, de tous les sceptres, de toutes les tiares, de tous les dais, de tous les trônes, de tous les alcools, de tous les paquets de café, de toutes les boîtes de thé, de tous les cigares, de toutes les lettres d'amour, de toute l'artillerie,

de toutes les épées, de tous les drapeaux, de tous les tambours militaires, de tous les instruments de torture, de toutes les guillotines, de tous les gibets, de tous les métaux précieux, de tout l'argent, de tous les titres de propriété, de toutes les constitutions et codes, de tous les livres, de toutes les mitres, de toutes les dalmatiques, de toutes les écritures sacrées qui aujourd'hui peuplent et fatiguent la terre. Avec effroi, avec quelque indignation, Hawthorne contemple le brasier. Un homme à l'air pensif lui dit qu'il n'y a pas lieu de se réjouir ou de s'attrister, puisque la vaste pyramide de feu n'a consumé des choses que ce qui pouvait l'être. Un autre spectateur, – le démon – observe que les organisateurs de l'holocauste ont omis d'y jeter l'essentiel, le cœur humain, où réside la racine de tout péché, et n'ont jamais détruit que quelques formes. Hawthorne conclut ainsi : « Le cœur, le cœur, c'est la petite sphère illimitée où se trouve la faute que symbolisent à peine le crime et la misère du monde. Purifions cette sphère intérieure, et les nombreuses formes du mal qui obscurcissent ce monde visible fuiront comme des ombres, car si nous ne dépassons pas l'intelligence en tentant de discerner et de corriger avec cet instrument imparfait ce qui nous afflige, notre œuvre entière ne sera qu'un songe. Un songe tellement insubstantiel qu'il n'importe guère que le bûcher que j'ai décrit avec tant de fidélité soit ce que nous nommons un fait réel et un feu qui brûle les mains, ou un feu imaginaire et une parabole. » Ici, Hawthorne s'est laissé entraîner par la doctrine chrétienne, précisément calviniste, de la dépravation innée de l'homme, et ne paraît pas s'être rendu compte que sa parabole d'une illusoire destruction de toutes les choses recèle un sens philosophique et pas seulement moral. En effet, si le monde est le rêve de Quelqu'un, s'il existe Quelqu'un qui nous rêve maintenant, s'il rêve l'histoire de l'univers comme l'enseigne la doctrine idéaliste, l'anéantissement des religions et des arts, l'incendie général des bibliothèques n'importent guère plus que la destruction des meubles d'un

songe. L’esprit qui les a rêvés une fois les rêvera à nouveau ; tant que l’esprit persistera à rêver, rien ne sera perdu. Cette conviction, apparemment fantastique, a fait que Schopenhauer, dans son livre *Parerga et Paralipomena*, ait pu comparer l’histoire à un kaléidoscope dans lequel seules changent les figures, non les morceaux de verre, et à une éternelle et confuse tragi-comédie où seuls changent rôles et masques, mais non les acteurs. Cette même intuition que l’univers est une projection de notre âme, et que l’histoire universelle est en chaque homme, a fait écrire à Emerson le poème intitulé *History.*

En ce qui concerne la fantaisie d’abolir le passé, je ne sais s’il convient de rappeler qu’elle fut tentée en Chine, sans succès, trois siècles avant Jésus-Christ. Herbert Allen Giles écrit : « Le ministre Li-su proposa que l’histoire commençât avec le nouveau monarque, qui prit le titre de Premier Empereur. Pour couper court aux vaines prétentions de l’Antiquité, on ordonna la confiscation et la destruction par le feu de tous les livres, excepté ceux qui enseignaient l’agriculture, la médecine et l’astrologie. Ceux qui avaient caché leurs livres furent marqués au fer rouge et condamnés à travailler à l’édification de la Grande Muraille. Nombre d’œuvres valeureuses disparurent ; à l’abnégation ou au courage d’hommes de lettres obscurs ou ignorés, la postérité est redevable de la conservation des préceptes de Confucius. Tant de littérateurs, dit-on, furent exécutés pour avoir manqué aux ordres impériaux, qu’en plein hiver des melons poussèrent sur les lieux de leurs sépultures. » En Angleterre, vers le milieu du XVIIe siècle, ce même projet resurgit parmi les puritains, parmi les ancêtres d’Hawthorne. « Dans l’un des parlements populaires convoqués par Cromwell – rapporte Samuel Johnson – on proposa avec le plus grand sérieux de brûler les archives de la Tour de Londres, afin d’effacer toute mémoire des choses passées, afin que la vie recommence. » Autrement dit, le projet d’abolir le passé est déjà apparu

dans le passé, et c'est, paradoxalement, l'une des preuves de l'impossibilité d'abolir le passé. Le passé ne peut être aboli ; tôt ou tard, toutes les choses reviennent, et l'une des choses qui reviennent est ce projet d'abolir le passé.

Comme Stevenson, lui aussi fils de puritains, Hawthorne ne cessa jamais de ressentir que le métier d'écrivain était frivole ou, ce qui est pire, coupable. Dans la préface de *La Lettre écarlate*, il imagine les ombres de ses ancêtres le regardant écrire son roman. Ce passage est curieux : « Que fait-il ? Que peut-il bien faire ? » dit l'une des ombres antiques aux autres. « Il écrit un livre de contes ! Quel métier ce doit être ! Quelle manière de glorifier Dieu ou d'être utile aux hommes ! Autant vaudrait que ce dénaturé soit violoniste ! »

Le passage est curieux, parce qu'il renferme une sorte de confidence et répond à des scrupules intimes. Il répond aussi à l'antique conflit de l'éthique et de l'esthétique, ou si l'on veut, de la théologie et de l'esthétique dont l'un des premiers témoignages apparaît dans l'Écriture Sainte, où l'on condamne les hommes qui adorent les idoles. Un autre témoignage est celui de Platon qui, dans le Xe livre de la *République* raisonne ainsi : « Dieu crée l'Archétype (l'idée originale) de la table, le menuisier, un simulacre. » Un autre est celui de Mahomet, qui déclara que la représentation de tout être animé comparaîtrait devant le Seigneur, au jour du Jugement dernier. Les anges ordonneront à l'artiste de l'animer ; celui-ci échouera et ils le jetteront en enfer, pour un certain temps. Quelques docteurs musulmans prétendent que seules sont interdites les images capables de projeter une ombre (les sculptures)… De Plotin on rapporte qu'il était presque honteux de vivre dans un corps, et qu'il ne permit pas aux sculpteurs de perpétuer ses traits. Un ami le priait un jour de se laisser portraiturer. Plotin lui dit : « Je suis assez fatigué de devoir traîner ce simulacre où la nature m'a emprisonné, devrai-je tolérer en plus que se perpétue l'image de cette image ? »

Nathaniel Hawthorne résolut cette difficulté (qui n'est pas illusoire) de la manière que l'on sait, en composant des fables et des moralités, il fit ou tenta de faire de l'art une fonction de la conscience. Ainsi, pour nous limiter à un seul exemple, le roman *The House of Seven Fails (La Maison aux sept pignons)* veut montrer que le mal perpétré par une génération perdure et se prolonge dans les suivantes, en une sorte de châtiment héréditaire. Andrew Lang a confronté ce roman à ceux d'Émile Zola, ou à la théorie des romans d'Émile Zola. Hormis un étonnement momentané, je ne vois pas de quelle utilité peut être le rapprochement de ces noms hétérogènes. Qu'Hawthorne ait poursuivi, ou toléré des intentions de type moral, n'invalide pas, ne saurait invalider son œuvre. Dans l'espace d'une vie consacrée moins à vivre qu'à lire, j'ai souvent vérifié que les desseins et les théories littéraires ne sont rien autre que des stimulants et que l'œuvre finale les ignore généralement, quand elle ne les contredit pas. S'il y a quelque chose dans l'auteur, aucun projet, pour futile ou erroné qu'il soit, ne pourra affecter, irréparablement, son œuvre. Un auteur pourra être victime de préjugés absurdes, mais si son œuvre est authentique, elle ne pourra être absurde. Vers 1916 les romanciers de France et d'Angleterre croyaient (ou croyaient qu'ils croyaient) que tous les Allemands étaient des démons ; dans leurs romans toutefois, ils les présentaient comme des êtres humains. Chez Hawthorne, la version embryonnaire est toujours vraie ; ce qui est faux, éventuellement faux, ce sont les moralités qu'il incorporait dans le dernier paragraphe ou bien les personnages qu'il imaginait, qu'il construisait pour les représenter. Les personnages de *La Lettre écarlate* – et tout particulièrement Hester Prynne, l'héroïne – sont plus indépendants, plus autonomes que ceux de ses autres fictions ; ils peuvent être assimilés aux habitants de la majeure partie des romans, et ne sont pas de simples projetions de Hawthorne légèrement déguisées. Cette

objectivité, cette relative et partielle objectivité, est peut-être la raison pour laquelle deux écrivains aussi aigus (et aussi dissemblables.) qu'Henry James et Ludwig Lewisohn aient pu voir dans *La Lettre écarlate* l'œuvre maîtresse d'Hawthorne, son témoignage indispensable. Je me hasarde, pour ma part, à être en désaccord avec ces autorités. Que celui qui poursuit l'objectivité, qui a faim et soif d'objectivité, la cherche chez Joseph Conrad ou chez Tolstoï ; celui qui cherche la saveur particulière de Nathaniel Hawthorne la trouvera moins dans ses laborieux romans que dans telle page latérale ou dans ses contes enlevés et pathétiques. Je ne sais trop comment justifier ma divergence d'opinion ; dans les trois romans américains et dans *Le Faune de marbre*, je ne vois qu'une suite de situations, ourdies avec une habileté toute professionnelle pour toucher le lecteur et non une activité vive et spontanée de l'imagination. Celle-ci, je le répète, a édifié l'argument général et les digressions, non le raccordement des épisodes et la psychologie – puisqu'il faut bien la nommer – des protagonistes. Johnson observe qu'aucun écrivain n'aime devoir quelque chose à ses contemporains. Hawthorne, dans la mesure du possible les ignora. Peut-être fit-il bien. Peut-être nos contemporains nous ressemblent toujours trop, et celui qui cherche des nouveautés les trouvera plus facilement chez les Anciens.

Hawthorne, selon ses biographes, n'avait pas lu De Quincey, n'avait pas lu Keats, n'avait pas lu Victor Hugo (qui ne se lisaient pas non plus entre eux). Groussac n'admettait pas qu'un Américain pût être original. Il dénonça chez Hawthorne la « notable influence d'Hoffmann », jugement qui paraît fondé sur une équitable ignorance des deux auteurs. L'imagination d'Hawthorne est romantique ; en dépit de quelques excès, son style correspond au XVIIIe siècle, à la languissante fin de l'admirable XVIIIe siècle.

J'ai lu divers fragments du journal qu'Hawthorne écrivit pour distraire sa longue solitude ; j'ai rapporté brièvement,

deux contes ; je lirai maintenant une page du *Faune de marbre* pour que vous entendiez la voix d'Hawthorne. Le thème en est ce puits ou cet abîme qui s'ouvrit, selon les historiens latins, au centre du Forum, et dans l'aveugle profondeur duquel se précipita un Romain, armé et monté à cheval, en victime propitiatoire. Voici le texte d'Hawthorne :

« Admettons, dit Kenyon, que nous soyons précisément sur le lieu où s'ouvrit la caverne dans laquelle le héros se lança à cheval. Imaginons l'énorme cavité obscure, impénétrablement profonde, avec de vagues monstres et des visages atroces tournés vers le ciel et remplissant d'horreur les citoyens qui s'étaient penchés sur le bord. Il y avait à l'intérieur, à n'en point douter, des visions prophétiques de toutes les infortunes de Rome, des ombres de Gaulois et de Vandales et de soldats français. Quel dommage qu'on l'ait si vite comblé. J'aurais donné n'importe quoi pour y jeter un coup d'œil.

— Je crois, dit Myriam, qu'il n'est personne qui n'y jette un regard, dans les moments de détresse et d'abattement, je veux dire d'intuition.

— Cette crevasse, dit son ami, n'était que l'une des bouches de l'abîme d'obscurité qui se trouve en tous lieux au-dessous de nous. Le bonheur des hommes n'est qu'une planche interposée entre l'abîme et nous, qui maintient notre monde illusoire. Nul besoin d'un tremblement de terre pour la rompre : il suffit d'appuyer le pied. Il faut marcher avec de grandes précautions. Inévitablement nous finissons par nous y engloutir. Ce fut de la part de Curtius, une sotte preuve d'héroïsme lorsqu'il se jeta dans le gouffre, puisque Rome tout entière, comme nous le voyons, s'y est ensevelie. Le palais des Césars est tombé dans un bruit de pierres qui s'effondrent. Tous les temples sont tombés, et on y a précipité ensuite des milliers de statues. Toutes les armées et tous les triomphes sont tombés, en marche, dans cette caverne, et la musique martiale retentissait tandis qu'ils y disparaissaient. »

Jusqu’ici, Hawthorne. Du point de vue de la raison (de la pure raison, qui ne doit pas s’ingérer dans l’art), le fervent passage que je viens de traduire est indéfendable. La crevasse qui s’ouvrit au milieu du Forum contient trop de choses. En l’espace d’un seul paragraphe, c’est la crevasse dont parlent les historiens latins et c’est aussi l’entrée de la bouche de l’enfer peuplée « de vagues monstres et d’atroces visages », et c’est aussi l’horreur essentielle de la vie humaine, et c’est aussi le temps qui dévore les armées et les statues, et c’est aussi l’éternité qui renferme les temps. C’est un symbole multiple, un symbole aux multiples significations peut-être contradictoires. Pour la raison, pour l’entendement logique, cette pluralité de valeurs peut constituer un scandale, mais il n’en va pas de même pour les rêves qui possèdent leur algèbre secrète et singulière, et dans le territoire ambigu desquels une chose peut être beaucoup d’autres choses à la fois. Ce monde des rêves est celui de Hawthorne. Il se proposa une fois d’écrire un rêve « qui serait comme un véritable rêve, et qui en aurait l’incohérence, les étrangetés et le manque d’à-propos » et il s’étonna que nul, jusqu’à ce jour, n’ait pu accomplir quelque chose de semblable. Dans le journal même où il transcrivit cet étrange projet – que toute notre littérature moderne tente vainement d’exécuter et que, peut-être, seul Lewis Carroll a réalisé – il nota des milliers d’impressions triviales, de petits traits concrets (le mouvement d’une poule, l’ombre d’une branche sur un mur), rapportés dans six volumes dont l’inexplicable prolixité fait la consternation de tous les biographes) ; « on dirait, écrit avec perplexité Henry James, d’agréables lettres inutiles que s’adresserait à lui-même un homme hanté par la crainte qu’on ouvre son courrier, et qui aurait décidé de ne rien dire de compromettant. » Je tiens pour ma part que Nathaniel Hawthorne enregistra, au long des années, ces trivialités, pour se démontrer à lui-même qu’il était bien réel, pour se libérer, d’une certaine manière de cette impression

d'irréalité, de cette impression d'être un fantôme, qui le visitait si souvent.

Un jour de 1840, il écrivit : « Me voici dans ma chambre habituelle, où il me semble être toujours. Ici j'ai achevé bien des contes, bien des contes que par la suite j'ai brûlés, bien d'autres qui sans doute méritent ce destin ardent. Cette pièce est ensorcelée par les milliers et les milliers de visions qui ont peuplé son atmosphère et dont certaines ont vu le jour. Parfois je me croyais dans un tombeau, glacé, prisonnier et engourdi ; parfois je croyais être heureux. Je commence maintenant à comprendre pourquoi je suis resté tant d'années prisonnier de cette chambre solitaire, et pourquoi je n'ai pu rompre ses grilles invisibles. Si j'avais réussi à m'évader plus tôt, je serais aujourd'hui roide et âpre et la poussière terrestre aurait couvert mon cœur. En vérité, nous ne sommes rien que des ombres. » Dans les lignes que je viens de transcrire, Hawthorne mentionne « des milliers et des milliers de visions ». Le chiffre n'est peut-être pas une hyperbole. Les douze tomes des œuvres complètes d'Hawthorne renferment cent et quelques contes et ceux-ci ne représentent qu'une faible part des textes innombrables qu'il ébaucha dans son journal (Parmi les contes achevés, il en est un – Mr. H*igginbotham's Catastrophe (La Mort répétée)* – qui préfigure le genre policier que devait inventer Poe). Miss Margaret Fuller, qui le fréquenta dans la communauté utopique de Brook Farm, écrivit ensuite : « De cet océan nous n'aurons eu que quelques gouttes », et Emerson, qui était également son ami, croyait qu'Hawthorne n'avait jamais donné pleinement sa mesure. Hawthorne se maria en 1842, c'est-à-dire à trente-huit ans. Sa vie, jusqu'à cette date, fut presque purement imaginative et mentale. Il travailla à la douane de Boston, il fut consul des Etats-Unis à Liverpool. Il vécut à Florence, à Rome et à Londres, mais sa réalité fut toujours le monde ténu, crépusculaire, ou lunaire, des imaginations fantastiques.

J’ai évoqué, au début de ce cours, la doctrine du psychologue Jung, qui confronte les inventions littéraires et les inventions oniriques, la littérature et les songes. Cette doctrine ne paraît pas applicable aux littératures de langue espagnole, clientes du dictionnaire et de la rhétorique et non de la fantaisie. Elle convient en revanche aux lettres de l’Amérique du Nord. Celles-ci (comme celles d’Angleterre ou d’Allemagne) sont plus aptes à inventer qu’à transcrire, plus aptes à créer qu’à observer. De cette particularité découle la curieuse vénération que les Nord-Américains portent aux œuvres réalistes ce qui les mène à postuler, par exemple, que Maupassant est plus important que Hugo. La cause en est qu’un écrivain Nord-américain a la possibilité d’être Hugo, mais, sans violence, il ne peut être Maupassant. Comparée à celle des Etats-Unis, qui a donné plusieurs hommes de génie, qui a influencé l’Angleterre et la France, notre littérature argentine court le risque de paraître quelque peu provinciale ; cependant, elle a produit, au XIXe siècle quelques pages de réalisme – quelques admirables cruautés d’Echeverria, d’Ascasubi, d’Hernández, de l’obscur Eduardo Gutiérrez – que les Nord-Américains n’ont pas surpassées (peut-être pas même égalées) jusqu’à ce jour. Faulkner, objectera-t-on, n’est pas moins brutal que nos auteurs gauchesques. Il l’est, je le sais bien, mais sur le mode hallucinatoire. Sur un mode infernal, non terrestre. Sur le mode des rêves, sur le mode inauguré par Hawthorne.

Celui-ci mourut le 18 mai 1864, dans les montagnes du New-Hampshire. Sa mort fut tranquille et mystérieuse, car elle survint durant son sommeil. Rien ne nous interdit d’imaginer qu’il mourut en rêvant et nous pouvons même inventer l’histoire qu’il rêvait – la dernière d’une série infinie – et de quelle manière la couronna ou l’effaça la mort. Un jour, peut-être, je l’écrirai et je tenterai de racheter par un conte acceptable cette leçon déficiente et tellement digressive.

Van Wyck Brooks, dans *The Flowering of New England,* D. H. Lawrence dans *Studies in Classic American Literature* et Ludwig Lewisohn, dans *The Story of American Literature* analysent et jugent l'œuvre d'Hawthorne. Les biographies ne manquent pas. J'ai utilisé celle qu'Henry James rédigea en 1875, pour la série *English men of Letters,* de Morley.

Hawthorne mort, les autres écrivains héritèrent de la tâche de rêver. Dans le prochain cours, si votre indulgence le tolère, nous étudierons la gloire et les tourments de Poe, chez qui le rêve s'exaspéra en cauchemar.

SUR LES CLASSIQUES

Bien peu de disciplines doivent présenter plus d'intérêt que l'étymologie ; cela est dû aux transformations imprévisibles du sens premier des mots, dans le temps. Étant donné de telles transformations, qui peuvent friser le paradoxe, l'origine d'un mot ne nous servira en rien, ou si peu, pour éclairer un concept. Savoir que calcul, en latin, veut dire petite pierre et que les pythagoriciens employèrent ces petites pierres, avant l'invention des chiffres, ne nous permet pas de maîtriser les arcanes de l'algèbre ; savoir qu'hypocrite signifiait acteur et personne, masque, n'est pas un instrument de grande valeur pour l'étude de l'éthique. Pareillement, pour établir ce que nous entendons aujourd'hui par classique, il est vain de savoir que cet adjectif provient du latin *classis,* flotte, qui allait prendre le sens d'ordre. (Rappelons au passage, la formation analogue de *ship-shape*.)

Qu'est-ce aujourd'hui, qu'un livre classique ? J'ai sous la main les définitions de Eliot, de Arnold et de Sainte-Beuve, certainement lumineuses et judicieuses, et il me plairait d'être d'accord avec ces illustres auteurs, mais je ne les consulterai pas. J'ai dépassé soixante ans et à mon âge, les coïncidences ou les nouveautés importent moins que ce que je crois être la vérité. Je me bornerai donc à déclarer ce que je pense sur ce sujet.

Mon premier Stimulant a été l'*Histoire de la littérature chinoise* (1901) de Herbert Allen Giles. J'y ai lu, au second

chapitre, que l'un des cinq textes canoniques qu'édita Confucius est le *Canon des mutations* ou *Yi king*, constitué de soixante-quatre hexagrammes, qui épuisent toutes les combinaisons possibles de six lignes fragmentées ou entières. L'un des schémas, par exemple, est constitué de deux lignes entières, d'une ligne fragmentée et de trois lignes entières disposées verticalement. Un empereur préhistorique les aurait découvertes sur la carapace d'une des tortues sacrées. Leibniz croyait voir dans les hexagrammes un système binaire de numération ; d'autres y virent une philosophie énigmatique, d'autres, comme Wilhelm, un instrument pour la divination du futur, étant donné que les soixante-quatre figures correspondent aux soixante-quatre phases de toute entreprise ou de tout processus ; d'autres, le vocabulaire d'une certaine tribu, d'autres, un calendrier. Je me souviens que Xul Solar avait coutume de reconstruire ce texte avec des bâtonnets ou des allumettes. Pour les étrangers, le *Canon des mutations* court le risque d'apparaître comme une simple chinoiserie[113] ; mais, des générations millénaires d'hommes très cultivés l'ont lu et relu, et continueront à le relire avec dévotion. Confucius déclara à ses disciples que si le destin lui avait accordé cent années supplémentaires de vie, il en aurait occupé la moitié à l'étude de ce texte, et l'autre moitié à celle des commentaires ou *alas.*

J'ai délibérément choisi un exemple extrême, une lecture qui exige un acte de foi. J'en viens, à présent à ma thèse. Est classique le livre qu'une nation, ou un groupe de nations, ou la durée, ont décidé de lire comme si, dans ses pages, tout était délibéré, fatal, profond comme le cosmos et susceptible d'interprétations sans fin. Il va de soi que ces décisions varient. Pour les Allemands et les Autrichiens, *Faust* est une œuvre géniale ; pour d'autres, c'est une des formes les plus mémorables de l'ennui, comme le second *Paradis* de Milton, ou l'œuvre de Rabelais. Des ouvrages comme le Livre de Job, *La Divine Comédie, Macbeth* (et

pour moi, quelques-unes des sagas nordiques) laissent présager une longue éternité, mais nous ne savons rien de l'avenir, si ce n'est qu'il différera du présent. Une préférence peut bien être une superstition.

Je n'ai pas vocation d'iconoclaste. Vers les années trente, sous l'influence de Macedonio Fernández, je croyais que la beauté est le privilège de quelques rares auteurs ; je sais maintenant que c'est une chose courante qui nous guette dans les pages accidentelles d'un médiocre ou dans une conversation à bâtons rompus. Ainsi, ma méconnaissance des lettres malaises ou hongroises est totale, mais je suis sûr que si le temps de les étudier m'était donné, j'y trouverais tous les ingrédients que réclame l'esprit. Outre les barrières linguistiques, interviennent les barrières politiques ou géographiques. Burns est un classique en Ecosse, mais il présente moins d'intérêt que Dunbar ou que Stevenson, au sud de la Tweed. La gloire d'un poète dépend en somme de l'excitation ou de l'apathie des générations d'hommes anonymes qui le mettent à l'épreuve, dans la solitude de leurs bibliothèques.

Les émotions que suscite la littérature sont peut-être éternelles, mais les moyens doivent constamment varier ne serait-ce que d'une façon infime afin qu'elles ne perdent pas leur vertu. Elles s'usent au fur et à mesure que le lecteur les reconnaît. D'où le danger qu'il y a, à affirmer qu'il existe des œuvres classiques et qu'elles le sont à jamais.

Chacun renie son art et ses artifices. Moi, qui me suis résigné à mettre en doute la durée infinie de Voltaire ou de Shakespeare, je crois, en cette soirée d'un des derniers jours de 1965 à celle de Schopenhauer et de Berkeley.

N'est pas classique, je le répète, un livre qui nécessairement possède de tels ou tels mérites. Est classique ce livre que pour diverses raisons les générations des hommes lisent avec une préalable ferveur et une mystérieuse loyauté.

ANNEXES

Note de copie

La présente copie s'appuie premièrement sur l'édition d'*Enquêtes*, parue dans la collection « La croix du sud », chez Gallimard en 1957.

« L'avertissement des traducteurs » y mentionne le retrait de l'étude sur Nathaniel Hawthorne et l'ajout de « trois morceaux nouveaux » absents de l'édition argentine parue en 1952[{114}].

L'édition de *Autres Inquisitions* dans les Œuvres Complètes en français dans la Bibliothèque de la Pléiade t.1 (Gallimard, 1993) ordonne les textes différemment, rétablit l'étude sur Nathaniel Hawthorne, supprime les ajouts mentionnés ci-dessus, ainsi que les textes intitulés « Avatar de la tortue », « Note sur Carriego », « Note sur Walt Whitman », « Inscriptions », tous recueillis dans d'autres ensembles, et ajoute un essai : « Sur les Classiques ».

Notre copie recueille l'addition des textes des deux éditions.

Notice de l’Edition de la Pléiade

J.-P. Bernès

AUTRES INQUISITIONS
NOTICE

En 1943, Borges, qui a entrepris de réorganiser son œuvre, publie *Poemas. 1922-1943* ouvrage qui récrit les recueils précédents, *Ferveur de Buenos Aires*, *Lune d’en face* et *Cuaderno San Martin*, et il ajoute, sur leurs marges, des textes non encore recueillis. Le titre, pratique, encadre entre deux dates le regroupement de la production poétique. En 1944, Borges publie *Fictions (1935-1944),* c’est-à-dire la somme de sa production fantastique du moment, désignée par un titre générique banal et assorti de deux dates qui la limitent dans le temps.

En 1952, il renouvelle le procédé et fait paraître *Otras Inquisiciones (1937-1952)* compilation d’essais publiés, en fait, entre 1936 et 1952. C’est l’ouvrage connu dans sa traduction française sous le titre *Enquêtes*[{115}]. L’édition originale paraît aux éditions Sur sous la traditionnelle couverture, ici d’un rouge profond, marqué de la flèche emblématique de la maison. L’ouvrage compte 227 pages, il est dépourvu de prologue, et s’achève sur un très court épilogue daté du 25 juin 1952 qui proclame le caractère de

mélanges de l'entreprise[116] – « los misceláneos trabajos de este volumen », volume-miscellanées, du latin *miscellanea*, choses mêlées. Par cette formulation, Borges inscrit son propos dans un cadre ancien : celui d'une variété de regroupement littéraire, proche de la Silva, dépourvue de volonté de démonstration et de la rigueur d'une quelconque méthode. À une exception près, les textes recueillis sont des essais. En effet, l'édition originale donnait sous la rubrique « Inscriptions » — « Inscripciones » p. 189-193 – quatre courts textes intitulés « Dreamtigers », « Diálogo sobre un Diálogo », « Las unas » et « Argumentum Ornitologium » (« Dreamtigers », « Dialogue sur un dialogue », « Les Ongles » et « Argumentum Ornitologium »), dont les trois premiers, publiés en version préoriginale dans le numéro 1 de la revue *Destiempo,* ont été repris en 1960 dans *El Hacedor (L'Auteur)* et sont en fait l'amorce d'un genre que l'on pourrait définir comme un petit poème fantastique en prose. Voici le détail des titres de l'édition originale. On a précisé le lieu et la date de publication de la version préoriginale, des essais, lorsque c'est possible :

La Muraille et les Livres, *La Nación*, 22 octobre 1950
La Sphère de Pascal, *La Nación*, 14 janvier 1953
La Fleur de Coleridge, *La Nación*, 23 septembre 1945
Le Rêve de Coleridge
Le Temps et J. W. Dunne, *Sur*, n° 72, septembre 1940
La Création et P. H. Gosse, *Sur*, n° 81, juin 1941
Les Alarmes du professeur Américo Castro
Note sur Carriego
Notre pauvre individualisme, *Sur*, ° 141, juillet 1946
Quevedo
Magies partielles du *Quichotte, La Nación*, 6 novembre 1949
Nathaniel Hawthorne, Conférence (mars 1949)
Note sur Walt Whitman, *Los Anales de Buenos Aires*, mars 1947

Valéry comme symbole, *Sur,* n° 132, octobre 1945

L'Énigme d'Edward Fitzgerald

Sur Oscar Wilde, *Los Anales de Buenos Aires*, décembre 1946

Sur Chesterton, *Los Anales de Buenos Aires,* octobre-décembre 1947

Le Premier Wells, *Los Anales de Buenos Aires,* septembre 1946

Le *Biathanatos*

Pascal

La Rencontre en rêve, *La Nación,* 3 octobre 1948

La Langue analytique de John Wilkins, *La Nación,* 8 février 1942

Kafka et ses précurseurs, *La Nación*, 19 août 1951

Les Avatars de la tortue, *Sur,* n° 63, décembre 1939

Du culte des livres, *La Nación,* 8 juillet 1951

Le Rossignol de Keats, *La Nación,* 9 décembre 1951

Le Miroir des énigmes, *Sur,* n° 66, mars 1940

Deux livres, *La Nación,* 12 octobre 1941

Note sur le 23 août 1944, *Sur,* n° 120, octobre 1944

Sur le *Vathek* de William Beckford, *La Nación,* 4 avril 1943

Sur *The Purple Land, La Nación,* 3 août 1941

De quelqu'un à personne, *Sur,* n° 186, mars 1950

Formes d'une légende, *La Nación,* 8 juin 1952

Des allégories aux romans, *La Nación,* 7 août 1949

L'Innocence de Layamon, *Sur,* n° 197, mars 1951

Inscriptions, *Destiempo*, n°1, octobre 1936

Note sur (à la recherche de) Bernard Shaw, *Sur,* n° 200, juin 1951

La Pudeur de l'Histoire

Nouvelle réfutation du temps, 1947

On voit, d'après ce tableau, que la quasi-totalité des trente-neuf essais de l'édition originale[117] proviennent : de la revue *Sur* (dix) ; de la revue *Los Anales de Buenos Aires*

(quatre) – Borges l’a dirigée entre mars 1946 et décembre 1948 – ; et du journal La *Nación* (quatorze) – son supplément littéraire est placé sous la responsabilité d’Eduardo Mallea, ami de Borges qui fit ses débuts à *Sur* dans l’intimité de Victoria Ocampo. Il est à noter que *La Nación* est en train de prendre le relais de *Sur* où Borges agace certains nouveaux collaborateurs, au nombre desquels H. A. Murena qui publiera dans la maison, en 1954, « Le Péché originel de l’Amérique » (« El Pecado original de América »), et qui, pour l’heure, est le favori et le jeune mentor de Victoria Ocampo, comme l’avaient été auparavant Mallea et Caillois.

Le titre de l’ouvrage, *Otras inquisiciones*, fait explicitement référence à *Inquisiciones (Inquisitions)* qui fut, en 1925, le premier livre d’essais publié par Borges, et qui devait lui valoir la reconnaissance et l’estime de Valéry Larbaud. Déjà, à cette date, le choix du titre n’était pas innocent. Borges a reconnu à différentes reprises[{118}] l’engouement de jeunesse qui découla du séjour espagnol, de 1919 à 1921, et le conduisit à se déguiser en écrivain du Siècle d’or latinisant, dans la lignée de Quevedo, le créateur polymorphe de génie dont il devait célébrer les grandeurs mais aussi les limites[{119}] et qui le marqua en profondeur. Comme Quevedo, Borges voulut déstructurer le langage et s’intéresser à la lettre du texte, y compris dans son étymologie oubliée. *Inquisitions* inscrit son beau titre provocateur dans cette filiation. *Autres inquisitions* récrit cette agressivité juvénile par une touchante autofidélité, mais seulement de façade, qui n’a désormais plus rien d’iconoclaste ni de référentiel. Cette seconde partie toute théorique récupère en quelque sorte le titre d’une œuvre reniée, elle-même issue d’autres œuvres, désormais vouée au silence et au statut de palimpseste, dans une suite littéraire interrompue par l’inquisition que l’auteur a exercée sur lui-même. Dans la préface de 1925, Borges associait ses propres *Inquisitions* aux marques d’infamie de

la sinistre institution, les « sambenitos », et à la fumée des bûchers[120]. A la même époque, dans les cénacles littéraires argentins, Borges est lui-même associé à l'inquisition[121]. Cette image alors bienveillante et amusée sera reprise à partir des années cinquante, négativement cette fois, par les détracteurs de Borges qui vont le représenter sous les traits d'un grand inquisiteur, pour des raisons trop souvent idéologiques. Il incarne à leurs yeux les formes infernales de la réaction antipéroniste. Peut-être le titre un peu anachronique et ambigu de 1952 est-il, par une allusion réservée aux lecteurs initiés, une forme du combat de Borges ennemi déclaré du dictateur, et sa contribution secrète au retour de l'ordre.

Il se pose dès lors un problème de traduction que Paul et Sylvia Bénichou ont résolu, en conformité avec l'étymologie d'inquisition – du latin *inquisitio,* de *inquisition,* supin de *inquerere* : enquérir –, par le mot *Enquêtes*, qui dit le sens exact de l'espagnol, mais qui se situe dans un registre aux connotations policières et qui surtout élude la répétition proclamée, le désir de réécriture. Pour la présente édition, Borges a souhaité retrouver la lettre provocatrice du titre espagnol *Autres inquisitions. Inquisition* est, d'autre part, le titre de l'unique numéro de la revue qui fut l'organe, en juin 1936, du groupe d'études pour la phénoménologie humaine et dont la direction fut collectivement assumée par Aragon, R. Caillois, J. M. Monnerat et T. Tzara. On ne s'étonnera donc pas que la rencontre de Borges et de Caillois sur les rives de la Plata ait pu être celle de deux inquisiteurs.

Dans la liste des titres *d'inquisitions,* on pouvait relever les noms de Torres Villarroel, Joyce, Sir Thomas Browne, Quevedo, Cansinos Asséns, Ascasubi, Ipuche, Silva Valdès, Norah Lange, Gonzalez Lanuza, Unamuno, Maples Arce, Gómez de La Serna, Omar Khayyâm, Fitzgerald, Herrera y Reissig. Certains de ces noms réapparaissent dans *Autres inquisitions,* mais on constate qu'au localisme un peu étroit de 1925 a succédé, en 1952, le souci d'élargissement du

propos. Le champ des préoccupations de Borges, jadis axé sur le domaine hispanique, et qui privilégiait de surcroît la problématique créole et les auteurs du Rio de la Plata, ses contemporains, ses amis, s'est considérablement amplifié dans l'espace et dans le temps, et enrichi de ses curiosités de lecteur et de ses engouements successifs. Certes, subsistent, dans la version originale d'*Autres inquisitions,* des survivances de cette approche révolue. Il s'agit de deux essais qui se suivent : « Les Alarmes du professeur Américo Castro » et « Note sur Carriego ». Le premier n'est rien d'autre qu'une réplique d'humeur, par l'auteur de *La Langue des Argentins* à l'entreprise d'un professeur de souche espagnole qui réduit le Rio de la Plata à deux catégories du langage – une variété de l'argot, le *lunfardo*, et la langue des gauchos – catégories qui ne sont pour Borges que deux modestes fictions littéraires, en tout cas malveillantes, voire inquisitoriales. La « Note sur Carriego », qui célèbre l'inventeur des mythologies du faubourg portègne, est sans nul doute un antidote aux allégations du professeur Castro. Au-delà de cette péripétie qui n'est, à tout prendre, qu'un règlement de comptes, l'essentiel réside dans la désargentinisation du propos, que l'on a pu observer parallèlement dans la réécriture de l'œuvre poétique. C'est ce qui explique l'absence dans le recueil de quelques textes importants consacrés à Alberto Gerchunoff, l'auteur des *Gauchos judios (Les Gauchos juifs),* à Leopoldo Lugones, figure référentielle des lettres argentines, et à Macedonio Fernández, le maître vénéré du temps des premières *Inquisitions.* C'est José Bianco qui aida Borges dans son choix. Le secrétaire de rédaction de *Sur*, après un long voyage en Europe, avait repris le « gouvernement » de la revue[122] au terme d'une vacance du pouvoir et d'une divertissante guerre de succession. Il rassembla les textes épars que Borges organisa entre eux dans un jeu de construction parfois déclaré – « La Fleur de Coleridge », « Le Rêve de Coleridge » –, ou en contraste –

l’essai « Valéry comme symbole » succédant à la « Note sur Walt Whitman », car, pour Borges, Valéry est l’anti-Whitman. D’autres enchaînements sont beaucoup plus secrets mais ils relèvent de cette systématisation qui organisait déjà le monde et l’écriture de la fiction borgienne. Ainsi trouve-t-on symboliquement, au centre de la version originale de l’œuvre, l’essai sur Pascal, répétition en abyme de cette « sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part ». On donne ci-dessous la liste des textes absents de cette édition originale en forme de miscellanée qui recouvre quinze années de production. Ils sont classés selon leur ordre chronologique de publication :

« Immortalité de Unamuno », *Sur*, n° 28, janvier 1937

« Une pédagogie de la haine », *Sur,* n° 32, mai 1937

« Swinburne », *Sur*, n° 33, juin 1937

« Leopoldo Lugones », *Sur*, n° 41, février 1938

« Lugones », *Nosotros,* 2e époque, n° 26-28, mai-juillet 1938

« Les Romances de Fernàn Silva Valdès », *Sur,* n°54, mars 1939

« Joyce et les néologismes », *Sur,* n°62, novembre 1939

« Quelques opinions de Nietzsche » *La Nación,* 11 février 1940

« Fragments sur Joyce », *Sur,* n° 77, février 1941

« Théorie d’Almafuerte », *La Nación,* 22 février 1942

« Sur la description littéraire », *Sur,* n° 97, octobre 1942

« Notes sur l’*Ulysse* en espagnol », *Les Anales de Buenos Aires,* n° 1, janvier 1946

« Le Paradoxe d’Apollinaire », *Los Anales de Buenos Aires,* n° 8, août 1946

« Le Simurg et l’Aigle », *La Nación,* 14 mars 1948

« Le Pseudo-Problème d’Ugolin », *La Nación,* 30 mai 1948

« Le Dernier Voyage d’Ulysse », *La Nación*, 22 août 1948

« Edgar Allan Poe », *La Nación,* 2 octobre 1949

« La Personnalité et le Bouddha », *Sur,* n° 192-194, octobre-décembre 1950

« Le Noble Château du Chant IV », *La Nación,* 22 avril 1951

« Le Style de sa renommée », *Davar,* n° 31-33, avril 1951

Cette liste, ajoutée à la table des matières *d'Otras Inquisiciones,* établit les priorités de la maturité de Borges essayiste qui, bien entendu, sont aussi celles des références de ses ouvrages de fiction. La problématique n'a pas foncièrement varié depuis ses ouvrages de jeunesse. Elle recouvre essentiellement des préoccupations métaphysiques ou littéraires. Ce qui diffère, c'est l'intonation de l'approche, résolument ludique et esthétisante, comme le proclame Borges dans l'épilogue succinct du recueil. Il privilégie désormais de façon quasiment exclusive ce culte de la forme que ses détracteurs assimileront à un byzantinisme sans âme. Les idées philosophiques ont basculé dans l'univers merveilleux de la fiction, et l'écriture a été réduite à la déclinaison d'un nombre limité de métaphores à l'aide de trouvailles verbales que Borges se plaît à détecter et à signaler – c'est-à-dire à la réécriture infinie de fragments qui sont des formes partielles du livre unique, ce « livre sacré, infini, que tous les hommes écrivent et lisent et tâchent de comprendre, et où, aussi, on les écrits ».

Ce qui est le plus notable dans *Autres inquisitions,* c'est la systématisation d'un genre que l'on pourrait appeler bio-bibliographie synthétique. Il a pris sa source, chez Borges, dans la fréquentation assidue des encyclopédies anciennes – l'*Encyclopaedia Britannica* jusqu'à la onzième édition –, dans lesquelles les articles, somme d'un savoir clos, étaient, la plupart du temps, rédigés par de vrais écrivains qui savaient leur donner un tour que les rédacteurs modernes ont souvent oublié et qui de toute façon n'est plus au goût du jour. Borges a mis au point cette

forme dans les livraisons qu'il a données entre 1936 et 1939 à la revue *El Hogar.* Ces brillants essais un peu inclassables évaluent les créateurs littéraires, homme et œuvre confondus, en les réduisant à quelques idées, à une formule qui, par abréviation symbolique, dit leur totalité. Ils sont les jeux critiques d'un créateur dont la rigueur scientifique n'est ni évidente ni nécessaire. Des raccourcis fulgurants, des enchaînements jamais encore envisagés ou formulés, des jugements de valeur capricieux, audacieux, souvent arbitraires, ouvrent des perspectives inattendues. On y devine les facilités de l'art oral du conférencier qui a découvert sa vocation, la délégation un peu britannique du propos fluide qui oblitère les sources, qui jongle avec les références mémorisées, citées « de chic », et qui théorise en jouant. C'est tout le contraire de l'exégèse professorale traditionnelle, sûre de soi, que Borges professeur d'université n'exigera jamais de ses étudiants et dont il se gaussait[{123}]. Bien entendu, il minimise la portée de l'entreprise et déclare, à propos de sa compilation de 1952 : « Je crois que c'est un livre qui est plein de suggestions, d'idées qui peuvent certainement être réfutées mais qui sont utiles comme stimulants[{124}]. »

On retiendra quelques-unes des leçons imagées de ces portraits littéraires qui, à l'instar des *Vies imaginaires* de Schwob, la source longtemps occultée, débouchent sur une formule singulière. Ainsi, pour Borges, Valéry est le symbole d'un homme qui « a toujours préféré les plaisirs lucides de la pensée et les secrètes aventures de l'ordre[{125}] » ; « Comme Quevedo, comme Voltaire, comme Goethe, Wells est moins un littérateur qu'une littérature » ; la littérature infinie s'incarne en un seul homme qui, tour à tour, pour Borges fut Carlyle, Johannus Becher, Whitman, Cansinos Asséns et De Quincey. Et puis, au-delà des cas particuliers, Borges a découvert que tous les auteurs ne sont qu'un seul auteur et toute l'histoire universelle, l'histoire des diverses intonations de quelques métaphores. Il a même découvert,

avec Léon Bloy, que nous sommes les hiéroglyphes d'une écriture divine, « les versets, les paroles ou les lettres d'un livre magique, et ce livre incessant est la seule chose qui existe au monde : plus exactement, est le monde ».

À la fin de l'édition originale d'*Autres inquisitions*, en conclusion de « Nouvelle réfutation du temps », Borges trouve à son tour sa propre formule chiffrée et décrypte son propre cryptogramme : « Le temps est un fleuve qui m'entraîne, mais je suis le temps ; c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le tigre ; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Pour notre malheur, le monde est réel, et moi, pour mon malheur, je suis Borges. »

Gérard Genette, LA LITTÉRATURE SELON BORGES[126]

À première vue, l'œuvre critique de Borges semble possédée d'un étrange démon du rapprochement, ou de cette manie vétilleuse que la tradition universitaire appelle « recherche des sources ». Certains de ses articles se réduisent à un bref catalogue des « *diverses intonations* » prises au cours des siècles par une idée, un thème, une métaphore : Ricketts et Hesketh Pearson attribuent à Oscar Wilde la paternité de l'expression *purple patches,* mais cette formule est déjà dans l'*Épître aux Pisons* ; Philipp Mainlànder suggère, deux siècles après John Donne, l'hypothèse d'un suicide de Dieu ; l'argument du pari se trouve chez Arnobe, chez Sirmond, chez Algazel ; les deux infinis ressuscitent chez Leibniz et Victor Hugo ; le rossignol de Keats prolonge Platon et devance Schopenhauer ; la fleur de Coleridge, rapportée d'un rêve, anticipe la fleur de Wells, rapportée de l'avenir, et le visage de James, rapporté du passé ; Wells a « *récrit pour notre époque le Livre de Job,* cette grande imitation en hébreu du dialogue platonicien », la sphère de Pascal vient d'Hermès Trismégiste par Rabelais, ou de Parménide, via Platon, par *Le Roman de la Rose* ; Nietzsche a réfuté la théorie présocratique du Retour Éternel avant de redécouvrir cette

même théorie dans une illumination tardive... Quand il ne dépiste pas des sources, Borges énumère volontiers des précurseurs : ceux de Wells (Rosney, Lytton, Paltock, Cyrano, Bacon, Lucien), ceux de Beckford (Herbelot, Hamilton, Voltaire, Galland, Piranèse, Marino), ceux de Kafka : « *Un jour, l'idée m'est venue de recenser les précurseurs de Kafka. J'avais d'abord regardé cet écrivain comme aussi unique que le phénix des louanges des rhéteurs ; à force de le fréquenter, j'ai cru reconnaître sa voix, ou du moins sa manière, dans des textes de diverses littératures et de diverses époques. J'en mentionnerai ici quelques-uns, dans l'ordre chronologique.* » Suivent Zénon, Han Yu, Kierkegaard, Browning, Bloy et Lord Dunsany. À rencontrer de telles énumérations sans reconnaître l'idée qui les anime, on risque d'approuver dans son sens le plus sévère la phrase où Nestor Ibarra parle d'un « *flirt très conscient et parfois aimable avec le pédantisme* », et de s'imaginer la critique de Borges semblable aux entreprises les plus épuisantes de la compilation scolastique. On pourrait également évoquer ces longs recensements d'opinions et de coutumes concordantes (ou discordantes) dont un Montaigne faisait la matière de ses premiers essais. À vrai dire, le rapprochement avec Montaigne serait déjà plus justifié, et leur penchant commun pour les catalogues à tout hasard est peut-être révélateur d'une parenté secrète entre ces deux esprits amoureux du vertige érudit et des labyrinthes de la culture.

Mais le goût des rencontres et des parallélismes de la pensée répond chez Borges à une idée qui lui est chère, et dont les conséquences nous importent. Cette idée, nous en trouvons une formulation agressive dans le conte *Tlön Uqbar Orbis Tertius* : « *On a établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme* » ; au nom de cette certitude, les écrivains de Tlön ne signent pas leurs livres, et l'idée même de plagiat y est inconnue, comme sans doute celle d'influence, de pastiche

ou d'apocryphe. Tlöniens à leur manière sont George Moore ou James Joyce, qui ont « *incorporé à leurs ouvrages des pages et des pensées qui ne leur appartiennent pas » ;* Tlöniens à sa façon, complémentaire, Oscar Wilde, qui « *offrait souvent des sujets à qui voulait les traiter* », ou encore Cervantès, Carlyle, Moïse de León et tant d'autres, dont peut-être Borges, qui attribuaient à quelques fabuleux prête-nom la paternité de leurs propres ouvrages ; Tlönien par excellence ce Pierre Ménard, symboliste nîmois du début du siècle, qui, las de spéculer sur Leibniz et Raymond Lulle ou de transcrire en alexandrins *Le Cimetière marin* (comme Valéry lui-même proposait d'allonger d'un pied les vers heptasyllabes de *L'Invitation au Voyage),* entreprit un jour de réinventer de son propre fonds, et sans anachronisme de pensée, les deux parties du *Quichotte,* et donna à son dessein un début de réalisation d'une miraculeuse exactitude. Appliquant à lui-même sa propre méthode, Borges n'a pas manqué de signaler les versions antérieures, données par Shelley, Emerson ou Valéry, de l'idée qui nous intéresse. Selon Shelley, tous les poèmes ne sont qu'autant de fragments d'un unique poème universel. Pour Emerson, « *une seule personne est l'auteur de tous les livres qui existent dans le monde* ». Quant à Valéry, il réclamait une Histoire de la Littérature comprise comme « *une histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la littérature... sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé ».*

Cette conception de la littérature comme un monde homogène et réversible où les particularités individuelles et les préséances chronologiques n'ont pas cours, ce sentiment « *œcuménique »* qui fait de la littérature universelle une vaste création anonyme où chaque auteur n'est que l'incarnation fortuite d'un Esprit intemporel et impersonnel, capable d'inspirer, comme le dieu de Platon, le plus beau des chants au plus médiocre des poètes, et de ressusciter chez un poète anglais du XVIIIe siècle le rêve

d'un empereur mongol du XIII[e] — cette idée peut apparaître comme une simple fantaisie de l'esprit, ou comme une pure folie d'illuminé. Il faut bien davantage y voir un mythe au sens antique du terme, un vœu profond de la pensée. Borges lui-même suggère deux niveaux d'interprétation possibles pour cette conjecture : la version extrême, ou « panthéiste », pour laquelle un seul esprit habite l'apparente pluralité des auteurs et des œuvres, et des événements et des choses, et qui fait des plus hasardeuses combinaisons d'atomes l'écriture d'un dieu ; selon cette hypothèse, le monde des livres et le livre du monde ne font qu'un, et si le héros de la seconde partie du *Quichotte* peut être lecteur de la première, et Hamlet spectateur d'*'Hamlet,* il peut s'ensuivre que nous, leurs lecteurs ou spectateurs, soyons sans le savoir des personnages fictifs, et qu'au moment où nous lisons *Hamlet* ou *Don Quichotte* quelqu'un soit occupé à nous lire, à nous écrire, ou à nous effacer. L'autre version est cette idée « classique », qui régna sans partage jusqu'au début du XIX[e] siècle, que la pluralité des auteurs, simplement, n'offre aucun intérêt : on admet qu'Homère était aveugle, mais on ne cherche pas dans son œuvre les traces de cette infirmité.

On peut aisément trouver dans la première version une métaphore de la seconde, et cette expression d'une vérité classique dans une parabole hyper-romantique est bien dans la manière de Borges, en qui s'incarnent à l'ombre d'Edgar Poe, de Chesterton ou de Léon Bloy les plus limpides traditions de l'humanisme. On trouve en effet chez lui l'alliance rare d'une imagination ouverte aux paradoxes et aux spéculations les plus vertigineuses, et d'une intelligence foncièrement hostile à toute imposture et à toute intimidation : cet auteur fantastique est aux antipodes du mysticisme et de la pensée totalitaire. Citant cette phrase sévère de Bertrand Russell : « *Dans une certaine mesure, il est permis de penser que l'ambiance qui régnait*

au début du XVIII[e] *siècle était rationnelle, et que celle de notre époque est anti-rationnelle »,* il propose quant à lui de supprimer « *la timide locution qui est placée en tête de la phrase ».* Cette attitude critique suffirait à le distinguer de bon nombre de ses laudateurs, grands trafiquants de mystère. Il affirme quelque part qu'il essaie toujours d'être de ceux qui par avance rejettent le surnaturel, et nul lecteur attentif ne peut mettre en doute la sincérité de cette protestation. Borges n'entre dans ses propres fictions qu'à son corps défendant ; il est un des rares, peut-être le seul écrivain de ce genre chez qui le goût du possible — et de l'impossible — n'ait pas tué le sens du réel. Aussi peut-on considérer ses plus troublantes conjectures comme autant de symboles d'une pensée lucide, dont la réserve d'humour garantit la sobriété.

Dans l'univers résolument moniste de Tlön, la critique se trouve réduite à d'étranges expédients pour entretenir sa propre nécessité. Puisqu'il n'y a pas d'auteurs, elle doit évidemment en inventer : « elle choisit deux œuvres dissemblables, disons le *Tao Te King* et *Les Mille et Une Nuits,* les attribue à un même écrivain, puis détermine en toute probité la psychologie de cet intéressant *homme de lettres* ». On reconnaît ici l'écho de l'ingénieuse technique de lecture inaugurée par Pierre Ménard : celle « de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique, d'une application infinie, nous invite à parcourir l'*Odyssée* comme si elle était postérieure à l'*Énéide...* Cette technique peuple d'aventures les livres les plus paisibles. Attribuer *L'Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage ? » Nul doute que ces propositions ne provoquent un amusement condescendant chez bien des critiques sérieux, ceux-là mêmes peut-être qui n'hésitent pas à chercher dans *Andromaque* un écho des amours de Racine : entreprise peut-être aussi hasardeuse, et sans doute moins féconde.

Depuis un siècle et demi, notre pensée — et notre usage — de la littérature sont affectés par un préjugé dont l'application toujours plus subtile et plus audacieuse n'a cessé d'enrichir, mais aussi de pervertir et finalement d'appauvrir notre commerce des Lettres : le postulat selon lequel une œuvre est essentiellement déterminée par son auteur, et par conséquent *l'exprime.* Cette redoutable évidence n'a pas seulement modifié les méthodes et jusqu'aux objets de la critique littéraire : elle retentit sur l'opération la plus délicate et la plus importante de toutes celles qui concourent à la naissance d'un livre : la lecture. Au temps de Montaigne, lire était un dialogue sinon égal, du moins fraternel ; depuis Sainte-Beuve et Freud, c'est une indiscrétion savante, qui participe de la table d'écoute et des aveux forcés. Et pour un petit mystère éventé, que de grands messages perdus ! Lorsque Borges propose à notre admiration l'exemple d'un Valéry, « d'un homme qui dépasse les traits distinctifs d'un moi et de qui nous pouvons dire, comme William Hazlitt de Shakespeare, *he is nothing in himself.* D'un homme dont les textes admirables n'épuisent pas, ne définissent même pas les possibilités de toute nature qui sont en lui. D'un homme qui, dans un siècle où l'on adore les idoles du sang, de la terre et de la passion, a toujours préféré les plaisirs lucides de la pensée et les secrètes aventures de l'ordre », il nous invite bien évidemment à réagir contre cette insidieuse dégradation en glorifiant une pensée et une œuvre qui veulent n'être celles de *personne en particulier* ; de même lorsqu'il exalte la figure, si différente, de Whitman, qui s'est forgé de toutes pièces, dans son œuvre et par son œuvre, désespoir des biographes, une personnalité seconde et sans rapport avec la première, ou celle d'Oscar Wilde, qui renversait symboliquement la relation de l'art et de la nature en faisant de la seconde une imitation du premier, et du Japon une invention d'Hokusaï, ou celle d'un Quevedo, image parfaite de l'homme de lettres chez qui les lettres ont

dévoré l’homme, ou plus précisément l’individu, au point que son œuvre ne nous apparaît plus comme une création personnelle, mais comme le résultat fortuit d’une mystérieuse aventure bibliographique : Quevedo, « littérateur des littérateurs », érudit furibond, poète artificiel, « moins un homme qu’une vaste et complexe littérature ».

Ici encore, l’ambiguïté de la position de Borges risque d’engendrer quelques malentendus : lorsqu’il recense les échos et les intonations diverses d’une même image ou d’une même idée chez plusieurs auteurs, ce n’est pas pour établir une paternité, ni pour mesurer des degrés d’originalité, c’est au contraire pour affaiblir les notions de paternité et d’originalité en suggérant la continuité souterraine et l’unité secrète de l'art et de la pensée. Lorsqu’il exalte la dépersonnalisation de l’homme de lettres et sa dispersion dans l’anonymat littéraire, on pourrait croire que cet individualiste déterminé abdique son nominalisme devant un fantôme d’Esprit Absolu : la vérité est plutôt qu’il veut exalter le rôle du lecteur et illustrer cette idée exprimée avant lui par Valéry, que l’auteur d’une œuvre ne détient et n’exerce sur elle aucun privilège, qu’elle appartient dès sa naissance au domaine public, et qu’elle ne vit dès lors que de ses relations innombrables avec les autres œuvres dans l’espace sans frontières de la lecture. Aucune œuvre n’est originale, parce que *la quantité de fables ou de métaphores dont est capable l’imagination des hommes est limitée,* mais toute œuvre est universelle, parce que « ce petit nombre d’inventions peut être tout à tous, comme l’Apôtre ». L’œuvre durable « est toujours susceptible d’une ambiguïté, d’une plasticité infinies... elle est un miroir qui fait connaître les traits du lecteur », et cette participation du lecteur fait toute la vie de l’objet littéraire. *La littérature est chose inépuisable, pour la raison suffisante qu'un seul livre l’est. Le livre n'est pas une entité close : c’est une relation, c’est un centre*

d'innombrables relations. Chaque livre renaît à chaque lecture, et l'histoire littéraire est au moins autant l'histoire des façons ou des raisons de lire, que celle des manières d'écrire ou des objets d'écriture. Parmi les grands moments discrets, ou méconnus, de l'histoire, Borges note le jour où saint Augustin surprit son maître Ambroise lisant en silence, sans articuler les mots : après des siècles de civilisation orale et de lecture à haute voix, une nouvelle idée du livre et de son *usage* était née ; mais les modifications apportées au sens des œuvres sont incessantes : *Une littérature diffère d'une autre moins par le texte que par la façon dont elle est lue : s'il m'était donné de lire n'importe quelle page d'aujourd'hui — celle-ci, par exemple — comme on la lira en l'an 2000, je connaîtrais la littérature de l'an 2000.*

Ainsi les apparentes redites de la littérature n'indiquent pas seulement une continuité, elles révèlent une lente et progressive métamorphose. Pourquoi les précurseurs de Kafka évoquent-ils tous Kafka sans se ressembler entre eux ? Parce que leur seul point de convergence est dans cette œuvre à venir qui donnera rétrospectivement à leur rencontre un ordre et un sens : *Le poème* Fears and Scruples, *de Robert Browning, annonce l'œuvre de Kafka, mais notre lecture de Kafka enrichit et gauchit sensiblement notre lecture du poème. Browning ne le lisait pas comme nous le lisons aujourd'hui... Chaque écrivain crée ses précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur.* Cette action en retour autorise et justifie tous les « anachronismes » chers à Borges, car si la rencontre, disons de Kierkegaard et de Browning, n'existe qu'en fonction de cette résultante ultérieure qui est l'œuvre de Kafka, il faut parcourir à l'envers le temps des historiens et l'espace des géographes : la cause est postérieure à l'effet, la « source » est en aval, puisque la source, ici, c'est la confluence. Le temps

littéraire est réversible, parce qu'à chaque moment la totalité de l'espace littéraire est offerte à notre esprit.

Dans cet instant Cervantès et Kafka sont tous deux nos contemporains, et contemporains l'un de l'autre, et à ce titre l'influence de Kafka sur Cervantès n'est pas moindre que l'influence de Cervantès sur Kafka.

Tel est le mythe admirable que nous propose la littérature selon Borges. Il est permis de trouver dans ce mythe plus de vérité que dans les vérités de notre « science » littéraire. La littérature est bien ce champ plastique, toujours mouvant et toujours entièrement présent à lui-même, où les rapports les plus inattendus et les rencontres les plus paradoxales sont à chaque instant possibles. Les normes à nos yeux les plus légitimes et les plus universelles de son existence et de son usage — comme l'ordre de succession historique et le lien de paternité entre l'auteur et son œuvre — ne sont qu'une manière relative, entre bien d'autres, d'en aborder le sens inépuisable. La genèse empirique d'une œuvre, dans le temps de l'histoire et dans la vie d'un auteur, est le moment le plus contingent et le plus insignifiant de sa durée. De tous les grands livres on peut dire ce que Borges écrit des romans de Wells : qu'« *ils s'incorporeront, comme la fable de Thésée ou celle d'Assuérus, à la mémoire générale de notre espèce et qu'ils fructifieront dans son sein quand aura péri la gloire de celui qui les écrivit et la langue dans laquelle ils furent écrits* ». Le temps des œuvres n'est pas le temps fini de l'écriture, mais le temps infini de la lecture ; l'espace littéraire, c'est la mémoire des hommes. Le sens des livres est devant eux et non derrière : il est en nous. Pierre Ménard est l'auteur du *Quichotte* pour cette raison suffisante que chaque lecteur l'est.

L'idée borgésienne de la littérature, sous ses dehors de fantastique et de mystification, est une idée sérieuse, profonde, qui nous propose à la fois une jouissance et une responsabilité. La littérature selon Borges n'est pas un sens

tout fait, une révélation que nous avons à subir : c’est une réserve de formes qui attendent leur sens, c’est *l’imminence d'une révélation qui ne se produit pas,* et que chacun doit produire pour lui-même. Ainsi, Borges redit à sa manière que la poésie est faite par tous, non par un. Cette redite est peut-être la parabole moderne de l’humanisme.

Maurice Blanchot, *Le livre à venir*

L'INFINI LITTÉRAIRE : L'ALEPH

Parlant de l'infini, Borges dit que cette idée corrompt les autres. Michaux évoque l'infini, ennemi de l'homme, et dit de la mescaline qui « refuse le mouvement du fini » : « *Infinivertie, elle détranquillise.* »

Je soupçonne Borges d'avoir reçu l'infini de la littérature. Ce n'est pas pour faire entendre qu'il n'en a qu'une calme connaissance tirée d'œuvres littéraires, mais pour affirmer que l'expérience de la littérature est peut-être fondamentalement proche des paradoxes et des sophismes de ce que Hegel, pour l'écarter, appelait le mauvais infini.

La vérité de la littérature serait dans l'erreur de l'infini. Le monde où nous vivons et tel que nous le vivons est heureusement borné. Il nous suffit de quelques pas pour sortir de notre chambre, de quelques années pour sortir de notre vie. Mais supposons que, dans cet étroit espace, soudain obscur, soudain aveugles, nous nous égarions. Supposons que le désert géographique devienne le désert biblique : ce n'est plus quatre pas, ce n'est plus onze jours qu'il nous faut pour le traverser, mais le temps de deux générations, mais toute l'histoire de toute l'humanité, et

peut-être davantage. Pour l'homme mesuré et de mesure, la chambre, le désert et le monde sont des lieux strictement déterminés. Pour l'homme désertique et labyrinthique, voué à l'erreur d'une démarche nécessairement un peu plus longue que sa vie, le même espace sera vraiment infini, même s'il sait qu'il ne l'est pas et d'autant plus qu'il le saura.

Le sens du devenir.

L'erreur, le fait d'être en chemin sans pouvoir s'arrêter jamais, changent le fini en infini. À quoi s'ajoutent ces traits singuliers : du fini qui est pourtant fermé, on peut toujours espérer sortir, alors que l'infinie vastitude est la prison, étant sans issue ; de même que tout lieu absolument sans issue devient infini. Le lieu de l'égarement ignore la ligne droite ; on n'y va jamais d'un point à un autre ; on ne part pas d'ici pour aller là ; nul point de départ et nul commencement à la marche. Avant d'avoir commencé, déjà on recommence ; avant d'avoir accompli, on ressasse, et cette sorte d'absurdité consistant à revenir sans être jamais parti, ou à commencer par recommencer, est le secret de la « mauvaise » éternité, correspondant à la « mauvaise » infinité, qui l'un et l'autre recèlent peut-être le sens du devenir.

Borges, homme essentiellement littéraire (ce qui veut dire qu'il est toujours prêt à comprendre selon le mode de compréhension qu'autorise la littérature), est aux prises avec la mauvaise éternité et la mauvaise infinité, les seules peut-être dont nous puissons faire l'épreuve, jusqu'à ce glorieux retournement qui s'appelle l'extase. Le livre est en principe le monde pour lui, et le monde est un livre. Voilà qui devrait le tranquilliser sur le sens de l'univers, car de la raison de l'univers, l'on peut douter, mais le livre que nous faisons, et en particulier ces livres de fiction organisés avec adresse, comme des problèmes parfaitement obscurs

auxquels conviennent des solutions parfaitement claires, tels les romans policiers, nous les savons pénétrés d'intelligence et animés de ce pouvoir d'agencement qu'est l'esprit. Mais si le monde est un livre, tout livre est le monde, et de cette innocente tautologie, il résulte des conséquences redoutables.

Ceci d'abord, qu'il n'y a plus de borne de référence. Le monde et le livre se renvoient éternellement et infiniment leurs images reflétées. Ce pouvoir indéfini de miroitement, cette multiplication scintillante et illimitée — qui est le labyrinthe de la lumière et qui du reste n'est pas rien — sera alors tout ce que nous trouverons, vertigineusement, au fond de notre désir de comprendre.

Ceci encore, que si le livre est la possibilité du monde, nous devons en conclure qu'est aussi à l'œuvre dans le monde non seulement le pouvoir de faire, mais ce grand pouvoir de feindre, de truquer et de tromper dont tout ouvrage de fiction est le produit d'autant plus évident que ce pouvoir y sera mieux dissimulé. *Fictions, Artifices* risquent d'être les noms les plus honnêtes que la littérature puisse recevoir ; et reprocher à Borges d'écrire des récits qui répondent trop bien à ces titres, c'est lui reprocher cet excès de franchise sans lequel la mystification se prend lourdement au mot (Schopenhauer, Valéry, on le voit, sont les astres qui brillent dans ce ciel privé de ciel).

Le mot truquage, le mot falsification, appliqués à l'esprit et à la littérature, nous choquent. Nous pensons qu'un tel genre de tromperie est trop simple, nous pensons que s'il y a falsification universelle, c'est encore au nom d'une vérité peut-être inaccessible, mais vénérable et, pour certains, adorable. Nous pensons que l'hypothèse du malin génie n'est pas la plus désespérante : un falsificateur, même tout-puissant, reste une vérité solide qui nous dispense de penser au-delà. Borges comprend que la périlleuse dignité de la littérature n'est pas de nous faire supposer au monde un grand auteur, absorbé dans de rêveuses mystifications,

mais de nous faire éprouver l'approche d'une étrange puissance, neutre et impersonnelle. Il aime qu'on dise de Shakespeare : « Il ressemblait à tous les hommes, sauf en ceci qu'il ressemblait à tous les hommes. » Il voit dans tous les auteurs un seul auteur qui est l'unique Carlyle, l'unique Whitman, qui n'est personne. Il se reconnaît en George Moor et en Joyce — il pourrait dire en Lautréamont, en Rimbaud —, capables d'incorporer à leurs livres des pages et des figures qui ne leur appartenaient pas, car l'essentiel, c'est la littérature, non les individus, et dans la littérature, qu'elle soit impersonnellement, en chaque livre, l'unité inépuisable d'un seul livre et la répétition lassée de tous les livres.

Lorsque Borges nous propose d'imaginer un écrivain français contemporain écrivant, à partir des pensées qui lui sont propres, quelques pages qui reproduiront textuellement deux chapitres de *Don Quichotte*, cette absurdité mémorable n'est rien d'autre que celle qui s'accomplit dans toute traduction. Dans une traduction, nous avons la même œuvre en un double langage ; dans la fiction de Borges, nous avons deux œuvres dans l'identité du même langage et, dans cette identité qui n'en est pas une, le fascinant mirage de la duplicité des possibles. Or, là où il y a un double parfait, l'original est effacé, et même l'origine. Ainsi, le monde, s'il pouvait être exactement traduit et redoublé en un livre, perdrait tout commencement et toute fin et deviendrait ce volume sphérique, fini et sans limites, que tous les hommes écrivent et où ils sont écrits : ce ne serait plus le monde, ce serait, ce sera le monde perverti dans la somme infinie de ses possibles. (Cette perversion est peut-être le prodigieux, l'abominable Aleph.)

La littérature n'est pas une simple tromperie, elle est le dangereux pouvoir d'aller vers ce qui est, par l'infinie multiplicité de l'imaginaire. La différence entre le réel et l'irréel, l'inestimable privilège du réel, c'est qu'il y a moins

de réalité dans la réalité, n'étant que l'irréalité niée, écartée par l'énergique travail de la négation et par cette négation qu'est aussi le travail. C'est ce moins, sorte d'amaigrissement, d'amincissement de l'espace, qui nous permet d'aller d'un point à un autre, selon l'heureuse façon de la ligne droite. Mais c'est le plus indéfini, essence de l'imaginaire, qui empêche K. d'atteindre jamais le Château, comme il empêche pour l'éternité Achille de rejoindre la tortue, et peut-être l'homme vivant de se rejoindre lui-même en un point qui rendrait sa mort parfaitement humaine et, par conséquent, invisible

[{1}] Voir « note de copie » pour l'établissement du texte.

[{2}] Je n'ai pas lu *The sense of the past*, mais je connais l'analyse suffisante qu'en donne Stephen Spender dans son œuvre, *The destructive élément* (pp. 105-110). James a été l'ami de Wells ; sur leurs relations, on peut consulter le vaste *Experiment in autobiography* de ce dernier.

[{3}] Au début du XIX[e] siècle ou à la fin du XVIII[e], Kubla Khan, jugé par des lecteurs de goût classique, semblait bien plus désordonné qu'aujourd'hui. En 1884, le premier biographe de Coleridge, Traill, pouvait encore écrire : « L'extravagant poème onirique Kubla Khan n'est guère qu'une curiosité psychologique. »

[{4}] Voir John Livingstone Lowes : *The road to Xanadu, 1927*, pp. 358, 385.

[{5}] *Nachvedische Philosophie der Inder*, 318.

[{6}] Dans ce poème du XV[e] siècle figure une vision de « trois très grandes roues » : la première, immobile, est le passé ; la seconde, tournante, le présent ; la troisième, immobile, l'avenir.

[{7}] Un demi-siècle avant que Dunne ne l'eût proposée, « l'absurde conjecture d'un deuxième temps dans lequel, rapidement ou lentement, s'écoule le premier », fut découverte et rejetée par Schopenhauer, dans une note manuscrite ajoutée à son *Welt als Wille und Vorstellung*. Elle est reproduite à la page 809 du second volume de l'édition historico-critique d'Otto Weiss.

[{8}] La phrase est révélatrice. Au chapitre XXI du livre *An experiment with time*, il est question d'un temps perpendiculaire à un autre.

[9] Dans la poésie pieuse, cette relation est commune. L'exemple le plus aigu est demeuré sans doute l'avant-dernière strophe de *l'Hymn to God, my God, in my sickness,* March, 23, 1630, que composa John Donne :

We think that Paradise *and* Calvary,
Christ's *Cross*, *and* Adam's *tree, stood in one place,*
Look Lord, and, find both Àdams *met in me ;*
As the first Adam's *sweat surrounds my face,*
May the last Adam's *blood my soul embrace.*

[10] *La peculiaridad lingüistica rioplatense y su sentido histórico* (Losada, Buenos-Aires, 1941. « Le caractère linguistique particulier du Rio de la Plata et sa signification historique. »)

[11] Le *lunfardo* est un argot de Buenos-Aires, à la mode vers le premier quart de ce siècle, et que le peuple utilise encore parfois. Les *gauchos* du siècle passé avaient leurs particularités de langage, que la littérature de ces temps-là a conservées dans le genre de poèsie *gauchesco* (N. des tr.)

[12] À peu près : « Avec un café crème et un croissant..., tu t'amènes dans le centre en aristo. » Citation extraite du tango *Garufa*, et composée de deux passages séparés. Le *feca con chele* est un exemple du jargon dit chamuyo al vesre (langage à l'envers), pour *café con leche* (*vesre* = de même *revés*, envers) (N. des tr.).

[13] Salillas, dans son livre, entend ainsi la première strophe : « Le sexe de cette femme, on dit qu'il n'a pas de poils ; je les ai vus de mes yeux, il en a de magnifiques » ; mais il renonce à rien comprendre à la seconde (N. des tr.).

[14] Elle figure dans le vocabulaire d'argot de Luis villamayor, *El lenguaje del bajo fondo* (Buenos-Aires, 1915). Castro ignore ce lexique, peut-être parce qu'il est signalé par Arturo Costa Alvarez dans un livre essentiel, *El castellano en la Argentina* (La Plata, 1928). Il est superflu d'observer que personne ne dit *minushia*, *canushia*, *espirajushiar* (Note de l'auteur). Le sens de la strophe est à peu près : « Le mec a marqué la gueule de la môme, et puis il s'est tiré par peur de la tôle » (N. des tr.).

[15] En français dans le texte.

[16] Parler gitan, popularisé en Espagne (N. des tr.).

[17] Frères qui dirigeaient un cirque fameux Buenos-Aires (N. des tr.).

[18] Personnage créé par l'actrice argentine Nini Marshall à la radio de Buenos-Aires dans les années 1940 : jeune femme d'origine et de langage populaire, avec des prétentions au genre distingué (N. des tr.).

[19] « Il l'a tué ». *Lo* est l'accusatif correct ; la confusion des deux cas dans le pronom personnel est fréquente en Espagne, à peu près inconnue en Argentine (N. des tr.)

[20] Dans *Atlántico,* c'est le groupe *tl* qui est sujet à des altérations, plus fréquentes, au moins dans la classe cultivée, en Espagne qu'en Argentine. Dans *Madrid*, il s'agit de la prononciation du *d* final, ordinairement omis, dans tout le domaine hispanique, mais parfois prononcé en Espagne comme un *z (th* anglais) (N. des tr.).

[21] Pièces de vers burlesques destinées à être chantées et dansées, et écrites dans un vocabulaire souvent

emprunté au jargon de la pègre (XVIIe siècle espagnol) (N. des tr.).

{22} Bandes de gauchos qui se livrèrent la guerrilla au temps des guerres d'indépendance contre les Espagnols, et dans les troubles qui suivirent (N. des tr.).

{23} *Cachar*, en Argentine = « jouer un tour à quelqu'un », « le rendre ridicule ». *Tomar el pelo*, littéralement « saisir les cheveux », a le même sens dans l'espagnol général. Les mots cités par Borges sont les substantifs correspondants (N. des tr.)

{24} *De arriba*, littéralement « d'en haut », en Argentine, et *de gorra*, littéralement « à coups de bonnet », en Espagne = « gratis » (N. des tr.).

{25} « Acridien », fréquemment utilisé à Buenos-Aires, mais jamais dans le langage parlé (N. des tr.).

{26} *Taita* : en réalité « costaud », confondu ici avec t*ata* ou *tatita*, « père », « petit père » (N. des tr.)

{27} Dans le Buenos-Aires des années 1900, les c*ompadritos* étaient une sorte d'aristocratie populaire, encline aux jeux du couteau ; ce type est devenu aujourd'hui légendaire. Le mot ne désigne plus guère, dans son emploi actuel, qu'un désœuvré de niveau social médiocre, avec quelque affectation d'élégance vestimentaire (N. des tr.).

{28} « Cruz et Fierro, dans une ferme, enlevèrent quelques chevaux, les firent aller devant eux, en créoles qui s'y entendent ; puis vite, sans donner l'éveil, ils traversèrent la frontière.

« Et quand ils furent au-delà, par une claire matinée, Cruz le pria de regarder les derniers groupes de maisons ; et Fierro, le long de ses joues, sentit rouler deux grosses larmes.

« Et suivant toujours droit leur ligne, ils entrèrent dans le désert ; peut-être ont-ils trouvé la mort dans quelque course, je l'ignore ; mais j'espère savoir un jour ce qu'ils sont vraiment devenus.

« Avec ces nouvelles, je suis tout à la fin du mon histoire ; sur tous les malheurs que j'ai dits, j'ai raconté la vérité ; c'est un vrai tissu de misères, chaque gaucho que vous voyez.

« Mettez pourtant votre espérance dans le Dieu qui vous a formés ; je prends ici congé de vous ; j'ai raconté à ma façon des maux que chacun connaît bien, mais que nul n'a jamais chantés. »

{29} Texte non repris dans La Pléiade (N. du C.)

{30} Le *guapo* est celui qui fait profession de courage, fondée ou non (N. de tr.)

{31} En Argentine, le gringo, l'étranger, est surtout l'immigrant italien (N. des tr.).

{32} Genre de chanson et danse argentine, apparentée au tango (N. des tr.).

{33} « Des cicatrices profondes ont labouré son visage de stigmates violents ; et peut-être est-il flatté de porter d'ineffaçables ornements sanglants, caprices féminins que la dague eut un jour. »

{34} L'État est impersonnel ; l'Argentin ne conçoit que des rapports personnels. C'est pourquoi voler l'argent du trésor

public n’est pas pour lui un crime. Je constate un fait, je ne le justifie ni ne l’excuse.

{35} « Providence de Dieu, dont palissent ceux qui la nient et jouissent ceux qui l’avouent : doctrine étudiée dans la vermine et les souffrances de Job. »

{36} « Les étables de Pluton. »

{37} Reyes observe avec raison (*Capítulos de literatura espanola,* 1989, p. 33) : « Les œuvres politiques de Quevedo ne proposent pas une nouvelle appréciation des valeurs politiques, et n’ont plus qu’une valeur rhétorique… Ou ce sont des pamphlets de circonstance, ou ce sont des déclamations académiques. *La Política de Dios*, en dépit de son extérieur ambitieux, n’est qu’un plaidoyer contre les mauvais ministres. Mais on peut trouver dans ces pages quelques-uns des traits les plus caractéristiques de Quevedo. »

{38} « L’aventurier, le filou. »

{39} « L’heure de tous. »

{40} « Le conte des contes. »

{41} « Désordre », « pêle-mêle », « à la va-vite », « une vétille » (mot à mot : « ôte-moi de là ces pailles »), « à l’étourdie » : idiotismes désuets (N. des tr.).

{42} « Retiré dans la paix de ces doctes retraites,
Avec un rare choix de bons livres anciens,
Les morts ont avec moi d’infinis entretiens,
Et j’écoute des yeux leurs paroles muettes.

Mal compris quelquefois, mais jamais oubliés,
Ils donnent à mes soins le blâme ou l'espérance,
Et dans des contrepoints d'harmonieux silence
Au songe de la vie ils parlent éveillés.

La docte Imprimerie, ô grand Joseph, délivre
Les grandes âmes que la mort tient dans la nuit,
Et du temps outrageux les venge par le Livre.

Et si l'heure de l'homme, invincible, s'enfuit,
Celle qu'un bon calcul persuade et conduit
Par l'étude et par la leçon nous fait mieux vivre. »

{43} « Immortelle mémoire de don Pedro Girón, duc d'Osuna, mort en prison. »

{44} « Les campagnes de Flandre ont été son tombeau
La lune en sang son épitaphe. »

{45} « Et poussière ils seront, mais poussière amoureuse. »

{46} Temblaron los umbrales y las puertas
Donde la majestad negra y oscura
Las frias desangradas sombras muerias
Oprime en ley desesperada y dura ;
Las tres gargantas al ladrido abiertas,
Viendo la nueva luz divina y pura,
Enmudeció Cerbero, y de repente
Hondos suspiros dió la negra gente.

Gimió debajo de los pies el suelo,
Desiertos montes de ceniza canos,
Que no merecen ver ojos del cielo,
Y en nuestra amarillez ciegan los llanos.
Acrecentaban miedo y desconsuelo

Los roncos perros, que en los reinos vanos
Molestan el silencio y los oídos,
Confundiendo lamentos y ladridos.

« Alors un tremblement agita seuils et portes
Au pays où la ténébreuse majesté
Opprime sous sa loi de dure cruauté
Des exsangues damnés les froides ombres mortes.

Dans son triple gosier retenant l'aboiement,
Sous le nouveau rayon de divine lumière,
Cerbère fit silence ; et soudain, tout entière,
La noire nation soupira lourdement.

Sous les pas du Seigneur gémissaient ces domaines.
Chaotiques déserts, pics de cendre chenus,
Indignes de ces yeux du firmament venus,
Et qu'à nos yeux humains cachent les jaunes plaines.

Et les chiens de ces vains royaumes, rauque voix,
Qui le silence autant que l'oreille tourmente,
Grandissaient la détresse, accroissaient l'épouvante
Par un concert mêlé de plaintes et d'abois. »
(*Musa*, IX.)

{47} « Je fus avec les Douze et convive et repas. »

{48} Un animal a la labor nacido
Y simbolo celoso a los mortales,
Que a Jove fué disfraz, y fué vestido ;
Que un tiempo endureció manos reales,
Y detrás de él los cónsules gimieron,
Y rumia luz en campos celestiales.

« Bête prédestinée au labeur de la terre
Et symbole jaloux pour l'ombrageux humain,

Qui déguisa des Dieux la majesté première
Qui jadis endurcit une royale main,
Qui fit derrière lui geindre un consul romain,
Et dans les champs du ciel rumine la lumière. »
(*Musa*, II.)

(Il s'agit du taureau. N. des tr.)

{49} « Humble désert, verte et chantante solitude. »

{50} La Méndez llegó chillando
Con trasudores de aceite,
Derramado por los hombros
El columpio de los llendres.

« Lors la fille Mendez apparut parmi nous,
Glapissant éperdue,
Suant l'huile, et portant sur le dos répandue
La balançoire à poux. »
(*Musa*, v.)

{51} Aqueste Fabio cantaba
A los balcones y rejas
De Aminta, que aun de olvidarlo,
Le han dicho que no se acuerda.

« Ainsi chantait le chevalier
Aux balcons de Julie
Qui, peut-il l'ignorer, oublie
Même de l'oublier. »
(*Musa*, VI.)

{52} « Du poison tyrien que ta loge s'enivre,
Ou que, pale et figée, elle se charge d'ors,
Conviens qu'elle revêt d'orientaux trésors
Ton martyre, ô Lycas, mais point ne t'en délivre.

Magnifique mensonge où boivent tes oublis,
Un criminel bonheur t'égare, et transfigure
En splendeur ton néant et ton horreur obscure,
L'aspic en émeraude et la vipère en lis.

Ton or, à sa manière imitant les étoiles,
Dispute à Jupiter son palais enchanté,
Palais où tu crois vivre, et meurs en vérité.

Car pour un œil qui sait t'examiner sans voiles,
Tu n'es parmi ta gloire, ô toi, seigneur de tout,
Que pure abjection, que fange el que dégoût. »

{53} Texte non repris dans la Pléiade (N. du C.)

{54} Cette distinction est parfaitement reconnue par Henry Seidel Canby (*Walt Whitman*, 1943), et par Mark Van Doren (dans l'anthologie de la Viking Press) ; elle ne l'est par personne d'autre, à ma connaissance.

{55} Le mécanisme de ces apostrophes est compliqué. Nous sommes émus de savoir que le poète a été ému de prévoir notre émotion. Cf. ces vers de Flecker, adressés au poète qui les lira dans mille ans :

O friend unseen, unborn, unknown,
Student of our sweet English longue,
Read out my words al night, alorie :
I was a poet, I was young.

{56} La conception rationnelle et la conviction diffèrent si bien l'une de l'autre que les plus graves objections faites à une doctrine philosophique sont le plus souvent déjà contenues dans l'ouvrage qui expose cette philosophie. Témoin Platon qui dans le Parménide prévoit l'argument du

troisième homme que lui opposera Aristote et Berkeley (*Dialogue*, 3) qui prévoit les réfutations de Hume.

{57} Cf. la curieuse thèse de Leibniz qui parut si scandaleuse à Arnauld : *La notion de chaque individu renferme a priori tous les événements de l'histoire de cet individu*. D'après ce fatalisme dialectique, la mort d'Alexandre le Grand à Babylone est une qualité de ce roi, comme l'orgueil.

{58} La phrase est de Reyes qui l'appliqua à l'homme mexicain (*Reloj de Sol*, p. 158).

{59} En français dans le texte (N. des tr.).

{60} En français dans le texte (N. des tr.).

{61} Développant une pensée d'Attar (« Partout nous ne voyons que Ton visage »), Djalal-eddin Roumi composa des vers, traduits par Rückert (Werke, IV, 222), où il est dit qu'aux cieux, dans la mer et dans les songes, il n'y a rien qu'Un Seul, et où cet Unique est loué d'avoir réduit à l'unité les quatre fougueux animaux qui tirent le char des mondes : la terre, le feu, l'air et l'eau.

{62} La tâche que se proposent d'ordinaire les auteurs de romans policiers est d'expliquer, non ce qui est inexplicable, mais ce qui est confus.

{63} L'idée de plusieurs portes les unes derrière les autres, qui s'interposent entre le pécheur el le paradis, est dans le Zohar. Voir Glatzer : *In Time and Eternity*, 3o ; aussi Martin Buber : *Tales of the Hasidim*, 92.

{64} En français dans le texte (N. des tr.).

[65] Wells exalte, dans *The Outline of History* (1931), l'œuvre de deux autres précurseurs, Francis Bacon et Lucien de Samosate.

[66] Qu'il ait été vraiment un grand poète, c'est ce que peuvent démontrer ces vers :

Licence my roving hands and let them go
Before, behind, between, above, below.
O my America ! my new-found-land…
(*Élégies*, XIX.)

[67] Voir l'épigramme funéraire d'Alcée de Messène (*Anthologie grecque*, VII, I).

[68] Cf. De Quincey : *Writings*, VIII, 398 ; Kant : *Religion innerhalb der Grenzen der Vernunft*, II, 2.

[69] Autant que je me souvienne, l'histoire n'enregistre pas de dieux coniques, cubiques ou pyramidaux, quoique des idoles revêtent ces formes. Par contre, la forme de la sphère est parfaite et convient à la divinité (Cicéron, *De natura deorum*, II, 17). Dieu fut sphérique pour Xénophane et pour le poète Parménide. Selon certains historiens, Empédocle (fragment 28) et Mélissos l'ont conçu comme une sphère infinie. Origène pensait que les morts ressusciteront sous forme de sphères ; Fechner (*Vergleichende Anatomie der Engel*) a attribué cette forme, qui est celle de l'organe visuel, aux anges.

Avant Pascal, le fameux panthéiste Giordano Bruno *(De la causa,* V), appliqua à l'univers matériel la phrase de Trismégiste.

[70] *De coelo et inferno*, 535. Pour Swedenborg comme pour Boehme (*Sex puncta theologica*, IX, 34), le ciel et l'enfer sont des états que l'homme cherche librement, non

un établissement pénal et un établissement pieux. Cf. aussi Bernard Shaw, *Man and Superman*, III

{71} Celle de Zacharie Tourneur (Paris, 1942)

{72} Texte non repris dans la Pléiade. Voir « Avertissement des traducteurs » (N. du C.)

{73} Ces lignes déjà écrites, je lis dans les gloses de Francesco Torraca que dans tel bestiaire italien, le griffon symbolise le diable (*Per lo Grifone entendo lo nemico*). Je ne sais s'il est permis d'ajouter que dans le manuscrit d'Exeter, la panthère, animal à la voix mélodieuse et à l'haleine suave, est le symbole du Rédempteur

{74} On objectera que de telles laideurs sont le revers de la précédente « beauté ». Sans doute, mais elles sont significatives… Allégoriquement, l'agression de l'aigle représente les premières persécutions ; la renarde, l'hérésie ; le dragon, Satan, ou Mahomet, ou l'Antéchrist ; les têtes, les péchés capitaux (Benvenuto da Imola) ou les sacrements (Buti) ; le géant, Philippe IV ; la prostituée, l'Église.

{75} Théoriquement, le nombre des systèmes de numération est illimité. Le plus complexe (à l'usage des divinités et des anges) comprendrait un nombre infini de symboles, un pour chaque nombre entier ; le plus simple n'en requiert que deux. Zéro s'écrit O, un I, deux IO, trois II, quatre IOO, cinq IOI, six IIO, sept III, huit I.OOO… Ce système fut inventé par Leibniz, stimulé, semble-t-il, par les hexagrammes énigmatiques du Yi-King.

{76} Voir T. S. Eliot, *Point of view* (1941), pp.25-26

[77] Un siècle après, le sophiste chinois Hui Tzu soutint qu'un bâton qu'on raccourcit chaque jour de moitié, n'a pas de fin (H. A. Giles, *Chuang Tzu*, 1889, P. 453).

[78] Dans le *Parménide*, dont le caractère zénonien est irrécusable, Platon use d'un argument très semblable pour démontrer que l'un est réellement plusieurs. Si l'un existe, il participe de l'être ; par conséquent, il y a deux parties en lui qui sont l'être et l'un, mais chacune de ces parties est une et elle est, de sorte qu'elle en renferme deux autres, qui en renferment chacune deux autres, jusqu'à l'infini. Russell (*Introduction to mathematical philosophy,* 1919, p. 138) substitue à la progression géométrique de Platon une progression arithmétique. Si l'un existe, l'un participe de l'être : mais comme l'être et l'un sont différents, le deux existe ; mais comme l'être et le deux sont différents, le trois existe, etc. Tchouang Tse (Waley : *Three ways of thought in ancient China*, p. 25) avait recours au même interminable *regressus* contre les monistes qui déclaraient que les Dix Mille Choses (l'Univers) sont une seule chose. En tout cas, allègue-t-il, l'unité cosmique et la déclaration de cette unité sont déjà deux choses ; ces deux choses et la déclaration de leur dualité en font trois ; ces trois et la déclaration de leur trinité en font quatre… Russell est d'avis que l'imprécision du mot être suffît à infirmer le raisonnement. Il ajoute que les nombres n'ont pas d'existence, qu'ils sont de pures fictions logiques.

[79] Un écho de cette preuve aujourd'hui morte, retentit au premier vers du *Paradis* :

La gloria di Colui Che tutto move.

[80] Je suis l'exposé de James (*A pluralistic universe*, 1909, pp. 55-6o). Cf. Wentscher : *Fechner und Lotze*, 1924, pp. 166-171.

{81} Les commentateurs observent qu'on avait, en ce temps-là, coutume de lire à voix haute, pour mieux pénétrer le sens du texte, parce qu'il n'y avait ni signes de ponctuation ni même d'intervalle entre les mots, et de faire les lectures en commun afin de compenser la rareté des manuscrits. Un passage du dialogue de Lucien de Samosate intitulé *Contre un ignorant acheteur de livres* témoigne de l'existence de cette coutume au IIe siècle.

{82} Dans les œuvres de Galilée, cette idée de l'uni vers conçu comme un livre apparaît avec fréquence. La deuxième section de l'anthologie de Favaro *(Galileo Galilei : Pensieri, motti e sentenze,* Firenze, 1949) porte le titre de *Il libro della Natura.* J'en transcris le paragraphe suivant : « La philosophie est écrite dans ce grand livre de l'univers qui est constamment ouvert sous nos yeux, mais que nous ne pouvons comprendre avant d'avoir étudié la langue et les caractères dans lesquels il est écrit. La langue de ce livre est mathématique, et ses caractères sont des triangles, cercles et autres figures de géométrie. »

{83} Il faudrait ajouter William Butler Yeats, ce poète de génie, qui, dans la première strophe de *Sailing to Byzantium,* parle des « générations mourantes » d'oiseaux, en faisant, délibérément ou involontairement, allusion à l'*Ode.* Voir T. R. Henn, *The lonely tower*, 195o, p. 211.

{84} Qu'est-ce qu'une intelligence infinie ? demandera peut-être le lecteur. Il n'est pas de théologien qui n'en donne une définition ; je préfère en donner un exemple. Les pas que fait un homme, du jour de sa naissance à celui de sa mort, dessinent dans le temps une figure inconcevable. L'Intelligence divine voit cette figure immédiatement, comme nous voyons un triangle. Cette figure a (peut-être) sa fonction bien déterminée dans l'économie de l'univers.

[85] *Sport* est le mot emprunté à l'anglais ; *deporte*, le mot espagnol préconisé par les puristes (N. des tr.).

[86] Allusion aux manifestations de foule qui se produisirent ce jour-là à Buenos-Aires (N. des tr.).

[87] Nom arabe du roi Salomon, fils de David (N. des tr.).

[88] De la littérature, ai-je dit, non de la mystique : l'enfer électif de Swedenborg – *De coelo et inferno*, 545-554 – est d'une date antérieure.

[89] « Créole » ; ce mot désigne en Argentine le fond de la population locale avant les immigrations du XIX[e] siècle (N. des tr.).

[90] Autre nom de l'Uruguay (N. des tr.).

[91] La courbe se répète dans le bouddhisme. Les premiers textes racontent que le Bouddha, au pied du figuier, contemple l'enchaînement infini de toutes les causes et effets de l'univers, les incarnations passées et futures de chaque être ; les derniers textes, rédigés plusieurs siècles après, soutiennent que rien n'est réel, que toute connaissance est fictive, et que s'il y avait autant de Ganges qu'il y a de grains de sable dans le Gange, et encore autant de Ganges que de grains de sable dans ces nouveaux Ganges, le nombre final de grains de sable serait plus petit que le nombre des choses que le Bouddha *ignore.*

[92] Ce rêve est, pour nous, laideur pure. Les Hindous en jugent autrement ; l'éléphant, animal domestique, est un symbole de douceur ; la multiplication des défenses ne peut incommoder des gens à qui l'art, pour suggérer que Dieu est le tout, montre des figures composées de bras et de

visages multiples ; six est un nombre habituel (six voies de la transmigration ; six Bouddhas antérieurs au Bouddha ; six points cardinaux en comptant le zénith et le nadir ; six divinités que le Yajurveda nomme les six portes de Brahma).

{93} Cette métaphore a peut-être suggéré aux Thibétains l'invention des machines à prier, roues ou cylindres qui tournent autour d'un axe ; elles sont remplies de bandes de papier où se répètent des mots magiques. Certaines fonctionnent à la main ; d'autres sont comme de grands moulins, et l'eau ou le vent les met en mouvement.

{94} Rhys David proscrit cette expression introduite par Burnouf, mais son emploi dans cette phrase est moins incommode que celui de « Grande Traversée » ou « Grand Véhicule », qui auraient arrêté le lecteur.

{95} Texte non repris dans la Pléiade (N. du C.)

{96} Écrivain argentin (N. des tr.).

{97} Tango célèbre (N. des tr.).

{98} Cimetière de Buenos-Aires (N. des tr.).

{99} Unitaires et fédéraux étaient les deux grands partis opposés dans les guerres civiles argentines qui ont suivi la proclamation de l'indépendance (N. des tr.).

{100} C'est ainsi que l'ont compris Milton et Dante, à en juger par certains passages qui semblent imiter l'expression de Virgile. Dans la *Comédie* (*Enfer*, I, 60 ; V, 28) nous avons : *d'ogni luce muto* et *dove il sol tace* pour

signifier des lieux obscurs ; dans le *Samson Agonistes* (86-89) :

The Sun to me is dark
And silent as the Moon,
When she deserts the night
Hid in her vacant interlunar cave.

Cf. E. M. W. Tillyard, *The Miltonic Setting,* 101.

{101} Aussi dans Swedenborg. Dans *Man and Superman* on lit que l'enfer n'est pas un établissement pénal, mais un état que les pécheurs choisissent après leur mort, pour des motifs d'affinité intime, comme les bienheureux le ciel ; le traité *De Caelo et Inferno*, de Swedenborg, publié en 1758, expose la même doctrine.

{102} Carlyle (*Early Kings of Norway*, XI) détruit cette économie par une addition infortunée. Aux six pieds de terre anglaise, il ajoute *for a grave* (« pour sépulture »).

{103} Pour la commodité du lecteur, j'ai choisi un instant, entre deux songes, emprunté à la littérature, non à la réalité. Si quelqu'un est tenté de trouvé ce choix suspect, qu'il place ici un autre exemple, tiré de sa propre vie, s'il veut.

{104} Et de Newton avant lui, qui a dit : « Chaque particule d'espace est éternelle, chaque moment indivisible de la durée est partout » (*Principia*, III, 42).

{105} Burton écrit que les Bédouins, dans les villes arabes, se bouchent le nez avec leur mouchoir ou des morceaux de coton ; Ammien dit que les Huns avaient peur des maisons autant que des tombeaux. Semblablement, les Saxons qui envahirent l'Angleterre au Ve siècle n'osèrent pas séjourner dans les cités romaines qu'ils avaient conquises. Ils les

laissèrent s’écrouler par morceaux et composèrent des élégies pour déplorer ces ruines.

[106] Pour *chumbeado,* littéralement : « celui après qui les chiens aboient » (N. des tr.).

[107] Guerrilleros à cheval, formant des bandes ou *montoneros* (N. des tr.).

[108] Un des dialogues platoniciens, le *Cratyle,* examine (avec une conclusion négative, semble-t-il) s’il y a une connexion nécessaire entre les mots et les choses.

[109] Les gnostiques ont hérité de cette opinion singulière, ou l’ont redécouverte. Ainsi s’est formé un vaste vocabulaire de noms propres, que Basilide (selon Irénéo) réduisit au mot cacophonique ou cyclique kaulakau, sorte de clef universelle de tous les cieux.

[110] Cette interprétation se fonde sur l’ambiguïté de la formule hébraïque, qui peut signifier aussi *Je suis celui qui suis,* le pronom relatif étant pris pour sujet, et non pour attribut. La traduction espagnole, *Soy el que soy,* conserve cette ambiguïté, que nous avons renoncé à rendre en français. Nous avons choisi de traduire *Je suis qui je suis,* parce que ce sens nous paraît mieux répondre que l’autre à l’esprit général de l’article de Borges. Voir d’ailleurs, plus bas, les traductions anglaise et allemande qu’il donne de la réponse divine ; la latine seule est ambiguë comme l’hébraïque (N. des tr.).

[111] Buber *(Was ist der Mensch ?,* 1938) écrit que vivre, c’est pénétrer dans une étrange demeure de l’esprit, dont le sol est un échiquier sur lequel nous jouons un jeu obligé et inconnu contre un adversaire changeant et parfois effroyable.

[112] Traduction de J.-P. Bernès.

[113] En français dans le texte.

[114] Cf. cet avertissement

[115] *Enquêtes. 1937-1952,* traduction de Paul et Sylvia Bénichou, Gallimard, coll. « La Croix du Sud », n° 16, 1957, 310 p. C'est, après *fictions* et *labyrinthes,* le troisième texte de Borges à être traduit en français.

[116] L'achevé d'imprimer d*'Otras inquisiciones* précise : « Este libro se termino de imprimir el dia 14 de julio del ano 1952 en la imprenta López, Perú 666, Buenos Aires, República Argentina. »

[117] Une seconde édition d*'Autres inquisitions* paraît en octobre 1952, Éditions Sur, sans variantes. L'œuvre est rééditée en 1960 par Emecé, Buenos Aires (volumen n° VIII des *œuvres complètes* de Borges) sous la direction de José Edmundo Clemente. Cette édition supprime : « Note sur Carriego », « L'Innocence de Layamon », « La Rencontre en rêve » et « Inscriptions ». Elle incorpore à l'ouvrage « Histoire des échos d'un nom » (« Historia de los ecos de un nombre ») publié antérieurement dans *Cuadernos del Congreso par la libertad de la cultura*, Paris, n° 15, novembre-décembre 1955, p. 10-12. Ce nouvel état sera réédité : 2° édition en avril 1964, 3° en mai 1966, 4° en septembre 1968, 5° en juin 1970, 6° en octobre 1970.

[118] Notamment lors des *Entretiens avec J. P. Bernés*, réalisés à Genève en 1986, inédits.

[119] Voir les Articles non recueillis, p. 1232 et suiv. (ref. pagination Vol. 1 des Œuvres complètes de la Pléiade (N. du

C.))

{120} *Inquisiciones*, Prologue, p. 5. Le *sambenito* est une sorte de scapulaire que l'on mettait sur la tête et sur le dos des pénitents qui s'étaient repentis devant le tribunal de la Sainte Inquisition.

{121} Dans ses *Entretiens* avec Georges Charbonnier (Gallimard, 1967, p. 12) Borges explique à son interlocuteur dérouté la double signification du titre : « *Enquêtes* cela s'appelle en espagnol *Inquiciones* qui veut dire étymologiquement « enquête » mais qui fait penser aussi à l'inquisition, non ? […] C'est le titre d'un livre de jeunesse. Plus tard, je crois que je n'aurais pas choisi un titre aussi étrange. Quand on est jeune on tend à être baroque, on veut surprendre, et comme on n'est pas trop sûr de ses moyens, on veut surprendre à chaque moment. Quand le livre est paru, les gens s'y sont faits. On s'est accoutumé à ce titre-là. »

{122} *El Idioma de los Argentinos,* M. Gleizer, Buenos Aires, 1928.

{123} *Entretiens avec J. P. Bernés.*

{124} *Borges el memorioso*, conversations de Jorge Luis Borges avec Antonio Carrizo, Fondo de cultura económica, Mexico, 1982.

{125} « Valéry comme symbole »

{126} « Cahier de l'Herne Jorge Luis Borges», édition de L'Herne, 1981.